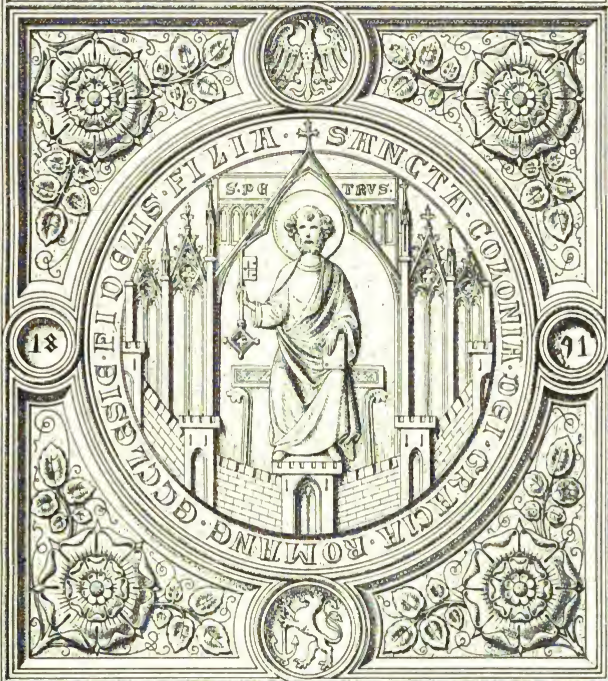
ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST



ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST



HERAVSGEGEBEN v. ALEX: SCHNVETGEN i. COELN

IAHRGANG IV

DRVCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DVESSELDORF.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

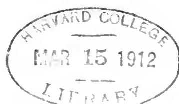
HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1890. — III. JAHRGANG. — 1890.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.


HARVARD COLLEGE
MAR 15 1912
LIBRARY

Inhalts-Verzeichniss

zum III. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Kleinere Beiträge und Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.

REGISTER.

I. Personen-Register.

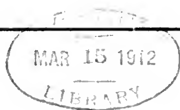
II. Orts-Register.

Verzeichniss

der in diesem Jahrggange hinzugekommenen Mitarbeiter.

Konservator L. Bickell in Marburg.
Kustos K. Burger in Leipzig.
Regierungs-Baumeister Kustos E. v. Czihak in Breslau.
Professor Dr. Fr. Dittrich in Braunsberg.
Pfarrer Joh. Gerhardy in Holzminden.
Professor Dr. C. Justi in Bonn.
Archivrath Dr. A. Kaufmann in Werthheim a. M.
Professor H. Knackfufs in Kassel.
Regierungs-Baumeister H. Krings in Köln.
Direktor Dr. Max Lehrs in Dresden.
Baumeister Max Meckel in Frankfurt a. M.
Glasmaler Chr. Schneiders in Köln.
Baumeister A. Tepe in Utrecht.





ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 1.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1890.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. April 1890.



Späthgothisches Schau-Altärchen im Privatbesitz zu Köln.

Abhandlungen.

Spätgothisches Schau-Altärchen.

Mit Lichtdruck (Tafel I).



olychromirt wurden bis zum Schlusse des XIV. Jahrh. wie in Deutschland, so in den Nachbar-Ländern wohl alle Holzfiguren und auch bis ins XVI. Jahrh. wurden noch die meisten von ihnen kolorirt mit Einschlufs der architektonischen Fassung, die sie zu umgeben pflegte. Dafs dieser farbige Schmuck nicht nur den grösseren Figuren und den derber behandelten Ornamenten zu Theile wurde, sondern auch den feinsten und subtilsten Gebilden des Meifsels, beweist auch das hier in Lichtdruck wiedergegebene Wand-Altärchen, welches vor Kurzem in die Kunstsammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln Aufnahme gefunden hat. Dasselbe (140 *cm* hoch u. 74 *cm* breit) ist in Lindenholz ausgeführt und mit Glanzvergoldung versehen, einige Theile ausgenommen, namentlich einzelne Untergewänder von Figuren, sowie die Blenden und Kehlen der Architektur, die theils (vorwiegend) blau, theils roth behandelt sind.

Der Anordnung des Ganzen liegt die Dreitheilung zu Grunde. Die breite Mittelnische wird durch die Darstellung der Anbetung des neugebornen Jesukindes ausgefüllt, je ein auf Säulen stehender Engel dekorirt die beiden schmalen Seitennischen. Diese werden durch je zwei stämmige Säulen eingeschlossen, die das eigentliche Gerippe der ganzen Anlage bilden, indem sie sich als Sockel nach unten, als Pyramiden nach oben entwickeln. Den beiden Innensäulen entwächst die überaus leichte und elegante Mafswerkbekrönung, sowie der rechteckige Aufbau, der ihr als Hintergrund dient. Eine etwas gröfsere freistehende Figur gibt dem von zwei fliegenden Engeln belebten Ziergiebel einen passenden Abschlufs und in je ein Engelfigürchen laufen auch die beiden Seitenerker aus. Noch kleinere, nur 8½ *cm* hohe Heiligen-Statuettchen beleben, auf Miniatursockeln stehend und von Baldachinchen überfangen, in zierlichster Anordnung den Unter- wie den Oberbau. Dem Reichthum, der in dieser sozusagen Aufsenarchitektur sich kundgibt, entspricht auch die Innendekoration, d. h. die Ausstattung der Nischen wie des Untersatzes. Der letztere ist, entsprechend den Zierbögen, mit Gewölbeanlagen versehen, ein Beweis dafür, dafs das Altärchen hoch genug aufgehängt werden sollte, um auch unterwärts beschaut werden zu können. Ein Netzgewölbe überfängt auch die Mittelnische entsprechend dem flachen Bogen, der nach unten zum Vorhangbogen sich gestaltet und nach oben in der geistreich spielenden Art der spätgothischen Holzarchitektur in Mafswerkverschlingungen auswächst. Ihr neckisches Linienspiel erfährt durch den Hintergrund und seine Gliederungen eine ähnliche Beeinträchtigung, wie die niedrigeren Seitennischen durch die schweren Pyramiden-Aufsätze.

Der lebendigen Architektur entspricht ganz die flotte Behandlung der Figuren, zu denen jene den Rahmen bildet. Das Mittelgrüppchen ist die im späten Mittelalter so beliebte Verkörperung des Satzes: *„Quem genuit adoravit"*. Auf dem Zipfel des Mantels der knieenden und anbetenden Gottesmutter liegt vom Strahlenkranze umgeben das göttliche Kind, links knieet ein Engel, rechts hockt der hl. Joseph, dessen Knappsack und Pilgerflasche an der Wand hangen. Hinter dem Kinde kauern Esel und Ochs, über denen durch eine Nische ein Hirt den Dudelsack bläst. Hinter dem Stalle kommen zwei Hirten zum Vorschein, auf dessen Dach drei andere mit ihren Schafen lagern. Die liebliche Szene erscheint so in einer überaus sin-

---

Die obige Initiale ist dem Kodex XXXI der Kölner Dombibliothek entnommen, der das *S. Ambrosii Hexaemeron* und *S. Hieronymi adversus Jovinianum libri duo* enthält. Der im Original 16 *cm* hohe nur mit Pfennig ausgeführte Buchstabe zeichnet sich durch ungewöhnlich reiche Blattornamentik aus (XI. Jahrh.).

nigen und gemüthvollen Ausgestaltung, aus der die warm empfundenen idyllischen Darstellungen der alten flandrischen Maler heraustönen.

Flandrischen Ursprungs ist ohne Zweifel auch das ganze Altärchen. Die Eigenart der Architektur, besonders die gewundenen schweren Säulen und die Dekorationsbögen über den Engeln der Seitennischen, aber auch die der Metalltechnik verwandten, zum Theil kleinlichen Ornamente, sprechen ebenso sehr dafür, als die bewegten, stellenweise etwas manierirten Figuren. Flandern behauptete ja im Anfange des XVI. Jahrh. in der Holzplastik einen hohen Rang und versorgte mit seinen Erzeugnissen, zumal von deren Zentren Antwerpen und Brüssel aus, auch vielfach das Ausland, namentlich den Norden Deutschlands, der noch jetzt einen sehr grofsen Reichthum an flämischen Altären aufweist. Diese sind fast alle polychromirt; nur äufserst selten begegnen solche, bei denen blofs die Karnationstheile bemalt, alle übrigen figuralen Parthien in der Eichenholzfarbe belassen sind. Das Glanzgold beherrscht vollständig die Färbung und auch die niedlichen Börtchen, welche manche Gewänder verzieren, sind in den Lasurfarben ausgesparte oder ausgekratzte Goldornamente, wie sie auch unser Mittelgrüppchen aufweist. Als seine Ursprungszeit werden wir die ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrh. betrachten dürfen, die Glanzzeit der Antwerpener Schule.

Trotz der in Bezug auf Gröfse und Einrichtung vorhandenen Aehnlichkeit dieses Altärchens mit dem im I. Bande Sp. 243—248 abgebildeten und als Epitaph bezeichneten, können wir doch für jenes dieselbe Bestimmung nicht in Anspruch nehmen, da hierfür jeder Anhaltspunkt fehlt, nicht blos der inschriftliche. Wir werden es vielmehr als ein Devotions-Schreinchen zu betrachten haben, welches, vielleicht in einer Nische, die Wand einer Kirche oder einer Hauskapelle zierte. — Seine vorbildliche Bedeutung für ähnliche Einrichtungen braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden. **Schnütgen.**

Einige Bemerkungen über den Bau kleinerer und einfacherer Kirchen.

Gewifs hat unsere Zeit im Verständnifs der alten Kunst und ihrer Eigenthümlichkeiten grofse Fortschritte gemacht, namentlich wenn wir an die noch gar nicht so lange hinter uns liegenden Jahre denken, in denen in Deutschland die Geister zuerst sich wieder mit dem bis dahin so verrufen gewesenen Mittelalter beschäftigten und nun in demselben zu ihrer grofsen Verwunderung soviel Schönes und Edles fanden. Wenn wir heute, nachdem wir eine Reihe von Jahrzehnten mit jener alten Kunst uns beschäftigt haben, dennoch keineswegs uns sagen können, dafs wir sie völlig beherrschen und in ihrem Geiste den alten Kunstwerken neue ebenbürtige an die Seite zu stellen vermögen, so ist dies sehr erklärlich. Jahrhunderte hindurch ist die Kunst der alten Zeit entweder vergessen oder verachtet gewesen; vielfach hat der gerade Gegensatz zu den in ihr sich offenbarenden Regeln unumschränkt geherrscht und unser Kunstleben selbst hat seit langer Zeit schon daran gelitten, dafs in dasselbe religiöse und anderweitige Gegensätze hineingetragen worden sind.

Das trug alles sehr zur Verwirrung der Geister auf dem Gebiete der Kunst bei und zur wesentlichen Erschwerung einer gründlichen und allgemeinen Umwandlung der Anschauungen und des Geschmacks.

Die Architektur ging in Deutschland, wie es ihrer wichtigen Stellung gebührt, in der Rückkehr zur mittelalterlichen Kunstweise voran, und nur langsam folgten ihr die anderen Künste nach. Dennoch mufs man auch bezüglich der Baukunst sagen, dafs noch Vieles zu thun ist, bevor sie so recht in den ganzen Geist der früheren Jahrhunderte eingedrungen sein und mit vollkommenem Verständnifs ihrer Formen und Gesetze Neues schaffen wird.

Eigenthümlicher Weise dürfte diese Bemerkung bei weitem mehr auf Werke von geringerer Bedeutung Anwendung finden, als auf Kathedralen und Paläste.

Man kann ruhig sagen, dafs heutzutage mehr Architekten zu finden sein werden, die im Stande sind, in wirklich stilgerechter Weise die Entwürfe zu einer grofsartigen romanischen oder gothischen Stadtkirche oder einem Rathhause zu

machen, als solche, die eine einfache, schlichte Dorfkirche oder ein gewöhnliches Privathaus so, wie diese in alter Zeit gebaut worden, planen könnten. Das mag vor Allem wohl darin seinen Grund haben, dafs die kunstgeschichtlichen Werke, an denen unsere Litteratur so reich ist und die ein wichtiges Hülfsmittel für das Studium unserer Architekten sind, sich vorwiegend mit den gröfseren Denkmälern der Kunst beschäftigen und, wie dies leicht erklärlich ist, ihnen mit Vorliebe ihre Abbildungen widmen. So kommt es, dafs in jedem Handbuch der Kunstgeschichte selbstverständlich Bilder des Kölner Domes, der grofsen Kathedralen von Mainz, Strafsburg, Freiburg, Ulm u. s. w. nicht fehlen dürfen, während man Pläne von schlichten Dorfkirchen dort vergebens sucht.

Dem entsprechend gelten die Studienreisen der meisten Architekten ebenfalls an erster Stelle, und leider oft genug fast ausschliefslich, den mittelalterlichen Gebäuden ersten und zweiten Ranges; nur selten verläfst man dabei die grofse Hauptstrafse, um auch einmal auf dem Lande sich umzuschauen und auch dort den Spuren der alten Kunst nachzugehen. Dazu kommt dann auch der wichtige Umstand, dafs unser Klerus, der beim Kirchenbau doch eine so wichtige Stellung einnimmt, ebenfalls aus jenen Kunstgeschichten vorwiegend seine Kenntnifs der alten Baustile schöpft und dafs daher auch er die reichen und bestechenden Formen, die ihm hier vor Augen geführt werden, vielfach als die wesentlich zu einem im alten Stil entworfenen Bau erforderlichen ansieht. Gewifs wirkt dann bei denjenigen Mitgliedern der Kirchenvorstände und Gemeindevertretungen, die mit den Geistlichen bei Kirchenbau-Fragen besonders thätig sind und einen mafsgebenden Einflufs ausüben, jener wohlbekannte Zug unserer Zeit, auch auf dem Lande Alles möglichst städtisch zu gestalten, dazu mit, dafs man auch für die Dorfkirchen begehrt, sie dürften in ihrer äufseren Gestaltung nicht hinter denen der Städte zurückbleiben. Wie selten findet man jetzt in unsern Dörfern neue Häuser, die wirklich auf den von Manchen sehr geringschätzig ausgesprochenen Namen von Bauernhäusern Anspruch machen können, während doch das mittelalterliche Bauernhaus sich seiner Bestimmung keineswegs schämte, sondern so recht als das aufzutreten pflegte, was es im Unterschied vom städtischen Wohnhause sein sollte.

Schwerlich wird es unsern Malern einfallen, je ein auf dem Lande in modernem Geiste erbautes Haus zum Mittelpunkt eines Landschaftsbildes zu machen, während die alten Bauernhäuser unerschöpflichen Reichthum der schönsten Motive darbieten. So findet man auch heute sehr selten eine neugebaute Dorfkirche, die wirklich auf diesen Namen Anspruch machen könnte.

Gewifs sind wir überaus weit von der Idee entfernt, als wenn für das Land nicht ebenso gut schöne Kirchen pafsten, als für die Stadt, oder als wenn es zu tadeln wäre, wenn kirchlich gesinnte Dorfbewohner ihre Freude daran haben, alles ihnen Mögliche zur Errichtung eines möglichst schönen und würdigen Gotteshauses aufzubieten; aber damit ist gewifs nicht gesagt, dafs Eines sich für Alle passe und dafs es im Interesse der religiösen Kunst liege, für das so überaus wichtige Gebiet der Kirchenbauten irgendwie die Schablone gelten zu lassen. Am nachdrücklichsten ist dies zu betonen, wenn es sich nicht darum handelt, auf dem Lande oder in irgend einer kleinen Stadt einen Bau zu errichten, der mit den grofsen Kirchen des Landes im Reichthum der Formen wetteifert, der aber in gesunder Einheitlichkeit im Geiste alter, schöner Vorbilder entworfen ist, sondern wenn man das Wetteifern mit den reichen, an grofsen, wohlhabenden Orten sich findenden Bauten in allerhand Nebensächlichem sucht, während der Bau an sich durch die Macht der Verhältnisse nur ein ganz einfacher sein kann.

Möge eine wohlhabende Landgemeinde immerhin sich eine recht grofse und stattliche Kirche bauen: nur wird bei derselben dann auch der Aufrifs zum Grundrifs stimmen müssen. Die Entwicklung des Thurmes mufs mit der der Giebel und des ganzen äufsern Aufbaues Hand in Hand gehen, wie aus dem Grundgedanken wieder alle Details hervorzugehen haben. Wie viele Beispiele aus neuerer und neuester Zeit könnten wir aber anführen, bei denen Solches durchaus nicht der Fall ist! Bald wird der Architekt gedrängt, doch ja auf einen recht hohen Thurm bedacht zu sein, da in der Nachbarschaft Thürme vorhanden seien, hinter denen man doch nicht zurückbleiben dürfe, bald findet man einen Giebel doch gar zu einfach, und es wird begehrt, ein „schönes" Portal doch an demselben anzubringen, bald meint man, die einfachen Strebepfeiler seien so gewöhnlich, und es wäre so hübsch, wenn sie oben statt der

langweiligen Deckplatten einen reicheren Abschlufs in Haustein fänden. Nur zu leicht gibt der Architekt solchem Drängen nach und fügt dann Allerlei seinem ersten Plan hinzu, was gar nicht mit dem architektonischen Ganzen desselben im Einklang steht. Anderseits macht es mancher Baumeister selbst von vornherein nicht viel anders; er sieht zu wenig auf architektonische Zusammengehörigkeit und Durchbildung, sondern vielmehr auf das, was er „die rechte Wirkung“ seines Baues nennt, er hat in seinen Skizzenbüchern hier ein hübsches Portal, dort einen interessanten Giebel, eine reiche Thurmspitze, einen originellen Dachreiter, ein schönes Fenstermotiv sich notirt und möchte das Eine oder Andere doch gar zu gerne „anbringen“.

Jenes Portal aber findet sich vielleicht an einer alten Kirche, die doppelt so reich gehalten ist, als die seinige, jene Thurmspitze entspricht im Original genau einem reichen Untersatze, jener Dachreiter erhob sich auf einem steilen reich mit Dachfenstern und Gauben versehenen Dache, jenes Fenstermotiv ist einem Bau entnommen, der ganz in Haustein gehalten ist. Dort, wo diese einzelnen Vorbilder sich am Original fanden, stimmen sie zum Ganzen und wirken im Einzelnen mächtig dazu bei, den Gesammteindruck zu einem grofsartigen zu machen; an der neuen Kirche aber, für die von vornherein eine nicht zu überschreitende Bausumme festgesetzt war und die in Folge dessen schlicht und einfach gehalten werden müfste, erscheinen sie als willkürlich aufgesetzt und angeklebt. Hier gilt in ganz eminenter Weise der alte Satz: „In der Beschränkung zeigt sich der Meister“.

Ein für beschränkte Verhältnisse komponirter Plan soll einfach erdacht, aber auch einfach durchdacht sein. Es müssen die einzelnen Theile des Baues zu einander und zum Ganzen stimmen, wenn derselbe wirklich dem alten Stil entsprechen soll. In vortrefflichster Weise haben dies die alten Baumeister verstanden; sie haben Kathedralen, Stiftskirchen, Klosterkirchen, Stadt- und Landkirchen in demselben Stil und demselben Geiste in grofser Zahl erbaut und doch jeder Art ihre Besonderheit aufgeprägt. Das Reichste wie das Einfachste ist bei ihnen eben demselben Geiste entsprossen, und wir müssen durchaus bemüht sein, dieses Geheimnifs der alten Kunst wohl zu verstehen und zu würdigen. Eine schlichte Dorfkirche, mit mäfsig hohem, von unten bis oben einfachem Thurm, mit Giebeln, deren ganze Zierde vielleicht blos in einem Fenster besteht, mit schmucklosem Chorabschlufs, mit ganz gewöhnlichen Strebepfeilern, mit Fenstern vielleicht ohne alles Mafswerk, kann in dem wohlthuenden Zusammenstimmen ihrer ganz einfachen Formen wie ihrer natürlichen und ungezwungenen Schlichtheit unvergleichlich schöner und würdiger wirken, als ein viel gröfserer, komplizirterer und viel reicherer Bau, dem diese Eigenschaften eben fehlen, und der sich dadurch von vornherein als ein Werk charakterisirt, das blofs in gewissen Einzelheiten Anschlufs an alte Vorbilder verräth; verhältnifsmäfsig hat es viel mehr gekostet, es haftet ihm aber an der Charakter des mühsam Ersonnenen, des Komplizirten, kurz des Gemachten.

Wie alle Kunst überhaupt geheimnifsvoll wirkt und man diese Wirkung dem Gemüth und der Phantasie nicht vordemonstriren kann, so ist es auch bei der Architektur. Je mehr da ein Meister sein Wissen gewissermafsen zeigen möchte, je sichtbarer aus seinem Werke die Tendenz zu gefallen und das Auge auf sich zu ziehen hervorleuchtet, desto geringer ist dessen künstlerischer Werth und destoweniger wird es auf die Dauer zusagen.

Aufser der künstlerischen Erwägung werden wir aber auch einer materiellen Rücksicht hier unsere Aufmerksamkeit zu schenken haben. Woher kommt es, dafs in unserer Zeit so oft kirchliche Gemeinden durch Kirchenbauten auf viele Jahre hinaus mit drückenden Schulden belastet werden, dafs dann zu allen möglichen und unmöglichen Arten des Kollektirens übergegangen werden mufs und dafs die Freude, mit der das schöne Werk des Kirchenbaues begonnen wurde, schliefslich in das Gegentheil umschlägt? Wenn eine Gemeinde ohne ausreichenden Baufonds einen Plan für die neue Kirche acceptirt, der weit über die Verhältnisse hinausgeht, dann beruhigt man sich wohl gern mit der Zusage, dafs in der Ausführung noch Manches sich werde vereinfachen, oder dafs durch vortheilhafte Submissionen oder durch unentgeltliche Fuhren etc. Vieles sich werde ersparen lassen, und beginnt den Bau, ohne genau berechnet zu haben, wie viel er fertig kosten wird und welche Mittel im äufsersten Fall in's Auge gefafst werden dürfen.

In der Regel aber folgen dann Täuschungen auf Täuschungen: der Kostenanschlag war keineswegs präzis und Alles umfassend; vielleicht

kostet bei sich ergebendem schlechtem Baugrunde die Fundamentirung eines so grofsen Baues allein schon mehr als das Doppelte von dem, was im Voranschlag vorgesehen war; wohl mag hie und da eine Vereinfachung eintreten, aber meist geschieht dies auf Kosten der Solidität und der künstlerischen Ausführung, und diese Ersparnisse werden doppelt und dreifach aufgewogen durch eine Reihe „unvorhergesehener Ausgaben“, für die in Bausch und Bogen wohl eine Summe im Bau-Etat vorgesehen war, die aber dann in der Regel als viel kostspieliger in der Ausführung sich erweisen.

Vielleicht hatte man einen Baufonds von 30 bis 40 000 Mk.; die Gemeinde kann auch, wenn Alle nach ihren Kräften beisteuern, 10 bis 20 000 Mk. noch zum Baue spenden. Dafür hätte man ganz wohl eine durchaus einfache und doch würdige, für die Seelenzahl hinreichende Kirche, möglicherweise unter Benutzung des alten Thurmes, ausführen können. Man wollte aber durchaus „etwas Schönes“ herstellen, oder man liefs sich durch den reichen Plan des Architekten und den ebenso mageren Kostenanschlag desselben bestechen und entschlofs sich, wenn auch mit schwerem Herzen dazu, eine Kirche zu bauen, die dann auf etwa 100 000 Mk. veranschlagt war. Der alte Thurm wird abgerissen, denn der neue ist viel „schöner“, und man tröstet sich damit, das Baumaterial lasse sich ja wieder verwenden. Der Abbruch kostet aber ebensoviel, als das Material werth ist, da das Meiste sich doch als unbrauchbar erweist. Der Baugrund ist nicht günstig; zum Unglück sind auch vielleicht seit der Zeit, da der Kostenanschlag zuerst aufgestellt worden, die Preise der Baumaterialien in die Höhe gegangen, kurz, es stellt sich bald heraus, dafs die 100 000 Mk. bei Weitem nicht reichen, und wenn der Bau zur Nothdurft fertig gestellt ist, beziffert sich die Bausumme vielleicht auf 120, ja auf 150 000 Mk. Wie viele Fälle dieser Art könnten wir nicht namhaft machen, wenn uns der Gedanke nicht abhielte: *nomina sunt odiosa*! Nun will natürlich Keiner die Schuld tragen. Jeder meint, er habe immer vor einem so kostspieligen Baue gewarnt, er sei von Anfang an dagegen gewesen, er habe es ganz genau vorhergesehen, wie es kommen werde u. s. w. Von grofsem Glücke kann die Gemeinde noch nachsagen, wenn durch solchen Ausgang des Kirchenbaues nicht Feindschaften entstehen, die den Frieden ganzer Familien untergraben. Fast selbstverständlich ist es, dafs bei derartigem Ausgang der Dinge die Opferwilligkeit der Gläubigen stockt. Jedermann weifs, dafs für Nichts unlieber gegeben wird, als für die Abtragung von Schulden, namentlich wenn die Meinung herrscht, dieselben seien unnöthiger Weise oder aus Mangel an gehöriger Vorsicht gemacht.

Auf solche Weise hat die Gemeinde nun eine Kirche bekommen, die vielleicht viel gröfser ist, als es für das Bedürfnifs nöthig wäre, die nach Aufsen hin „viel ausmacht“, im Innern aber mit ihren weifsen Fenstern, ihren unpolychromirten Wänden, ihrem armen Mobilar traurig genug aussieht. Jetzt gibt es aber auch schon jedes Jahr Reparaturen an dieser Kirche, namentlich dem vielfach so wunden Flecke, am Dache. Die Gemeinde hat auch hierfür aufzukommen, hat aber ihren Baufonds, aus dem sie die Kosten für die alte viel kleinere Kirche bestritten hatte, aufgebraucht. Jetzt gilt es auch noch, da die Fenster oft nur provisorisch eingesetzt sind, für definitive Verglasung zu sorgen, die Altarmensa harrt eines würdigen Aufsatzes, die Kanzel mufs angeschafft werden, die alte Sakristei-Einrichtung pafst nicht mehr u. s. w. Der Fürsorge für alles dieses stehen aber die leidigen Schulden im Wege.

Schliefslich kommt man dann zu Etwas, das man viele Jahre lang mit vollstem Rechte von der Gemeinde fern gehalten hat, zur Umlegung von Kirchensteuern, und die sind dann erst recht das Grab aller opferwilligen Begeisterung für das Haus Gottes und seine Verschönerung.

So kann man gewifs Allen, die für einf Verhältnisse eine Kirche zu beschaffen haben, nur dringendst rathen, dafs sie von vornherein und ganz energisch sich mit dem Gedanken befreunden, für diese einfachen Verhältnisse auch einen einfachen Plan des Neubaues in's Auge zu fassen. Wir sagen, von vornherein, damit nicht gleich anfangs im Kopfe des Einen oder Andern der verführerische Gedanke auftaucht, man dürfe doch nicht hinter diesem oder jenem Orte zurückbleiben; wir sagten, energisch, damit nicht, wenn gegen die Intention der Besteller ein das Auge bestechender reicherer Plan entworfen worden ist, man nicht schliefslich durch allerhand Rücksichten verleitet, doch sich zu dem bequeme, was man ursprünglich gar nicht beabsichtigte. *Principiis obsta*, das gilt ganz gewifs beim Bauen in hohem Mafse.

Frankfurt. Münzenberger.

Die Gewölbemalereien in der Kirche zu Meldorf in Dithmarschen.

Mit 8 Abbildungen.

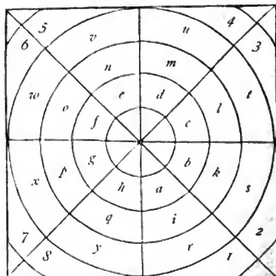
Meldorf, die Hauptstadt von Süderdithmarschen, besitzt in seiner dem hl. Johann B. geweihten Kirche, dem „Dome", wie sie mit gewissem Rechte das Volk nennt, einen mit der Geschichte des Landes innig verbundenen Schatz und zugleich eines der werthvollsten, ja wohl das wichtigste Bauwerk Schleswig-Holsteins. Hier erhob sich bald nach der Unterwerfung des Landes durch Karl d. Gr. neben Hamburg, Schenefeld und Heiligenstedten eine der vier Taufkirchen nördlich der Elbe, von welchen das Licht des Christenthums ausging. Wohl um oder kurz vor Mitte des XIII. Jahrh. entstand die jetzige mächtige, kreuzförmige Pfeilerbasilika, und das ganze Land trug, wie überliefert ist, zum Bau derselben bei.

Meldorf war die Hauptstadt des Landes Dithmarschen während der glorreichen Zeit seiner Freiheit; ihre Kirche, deren Thurm den Schiffern als sicherer Hort zur See hinaus leuchtete, galt den Dithmarschen als Mittelpunkt ihrer Kraft, als nationales Heiligthum, ähnlich Roeskilde den Dänen u. a. Alle Zeiten haben sie deshalb reich geschmückt und sie festzuhalten gesucht mit mächtigen Mauerpfeilern und eisernen Ankern. Doch auch dieses ehrwürdige Werk entging den Unbilden der Jahre nicht; eine Erneuerung war dringend geboten. Nachdem während der Zeit von 1868 bis 71 ein neuer, stilistisch nicht genügender Thurm errichtet, erfolgte 1879 bis 82 durch W. Narten die Restaurirung sämmtlicher übrigen Gebäudetheile. Hierbei bot sich die willkommenste Gelegenheit, eingehender als bisher die auf einigen Gewölbeflächen sichtbaren Malereireste prüfen zu können, welche schon lange die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gelenkt hatten. Mit dankenswerther Unterstützung der Königl. Regierung erfolgte vorerst die Erneuerung der Gewölbemalereien des nördlichen Kreuzflügels, die im Herbste des Jahres 1888 vollendet war. Mit der Ausführung wurde der Geschichtsmaler Leopold Weinmayer aus München betraut, welcher durch die Bewältigung ähnlicher Aufgaben im Ulmer Münster, der Erasmuskapelle des Domes zu Limburg a. d. L., der Marienburg u. a. vollgiltige Beweise seines Könnens gegeben hatte.

Zum Verständnifs der Gemälde-Anordnung sei gesagt, dafs die sämmtlichen, rund 9 *m* im Quadrat haltenden Joche des Schiffes, Querhauses und Chores mit im Lichten 4,5 *m* hohen, also halbkugeligen Kuppelgewölben gedeckt sind, welche Kreuz- und Diagonalrippen in acht Flächen zerlegen; jedoch setzen die Kuppeln des Vierungs- und des Chorjoches etwa 80 *cm* höher als die übrigen an. Die Chorkuppel, welche früher durch eine Netzgewölbe ersetzt worden war, wurde bei der letzten Restaurirung wieder hergestellt.

Die hier abgedruckten Abbildungen veranschaulichen (klein in ihrer Gesammtheit, zwei Kappenfüllungen in gröfserem Mafsstabe) die Gemälde der nördlichen Kuppel. Nach Entfernung der Stucküberzüge zeigten sich die meisten Darstellungen ziemlich erhalten; leider aber waren die der Felder *x* u. *y* und die der Zwickel *4*, *5*, *7* u. *8* ganz vernichtet. Vor der Erneuerung fertigte der Photograph Claussen zu Meldorf photograph. Aufnahmen der Gemälde an, nach welchen R. Haupt (»Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein«, 3. und 4. Liefrg., S. 128, Figur 186) die Felder wenig genügend wiedergibt.

Die Darstellungen sind folgende:



Erster Gürtel.

a. Gott Vater schafft die Thiere. Voran ein Affe; Hund, Hase, Lamm u. Widder, Hirsch; Vögel, unter ihnen ein Kakadu.

b. Erschaffung der Eva.

c. Erschaffung von Sonne, Mond und Sternen. Vögel, Gott Vater anschauend; ein Löwe, Weintrauben fressend.

d. Adam und Eva im Paradies. Gott Vater verbietet von der Frucht des Baumes der Erkenntnifs zu essen.

e. Der Sündenfall, (die Schlange mit Truthahn-Kopf).

f. Vertreibung aus dem Paradies.

g. Eva am Spinnrocken. Ihr Sohn in der Wiege reicht ihr, als Zeichen ewigen Vorwurfes, einen Apfel.

n. Susanna, die zwei Aeltesten und Daniel.

o. Der Mannaregen. Ein Engel weist auf die Wohlthat des Herrn hin.

p. Die Erhöhung der Schlange.

q. Die Kundschafter (drei Figuren, vielleicht nach IV. Moses 13).

Dritter Gürtel.

r. Christus erweckt den Jüngling zu Naim.



h. Adam mit der Hacke arbeitend. Aus dem Hügel vor ihm erhebt sich ein molochartiger gewaltiger Kopf, welcher Adam zu verschlingen droht.

Zweiter Gürtel.

i. Christus weckt die Jünger zu Gethsemane; schlafende Figur des Apostels Petrus.

k. Das Opfer Abrahams, welcher den Widder hält, Isaak dankt knieend, hinter ihm ein Engel.

l. Der Brudermord. Hinter den Brüdern deren verschiedenartig gebildete Opfertische.

m. Der Stammbaum Christi. Aus dem ruhenden Isai entwickelt sich der Weinstock mit vier Brustbildern (David, Salomo, ?, ?).

s. Christus lehrt im Tempel.

t. Erweckung (Tod ?) einer Frau. Elisäus (Elias ?) erweckt den Sohn der Sunamitin (der Wittwe zu Zabat ?). (Die Darstellungen sind durch eine Säule getrennt.)

u. Maria am Webstuhl, mit ihren Gefährtinnen unter Aufsicht der Mutter Anna.

v. Die Verkündigung. Maria und Elisabeth.

w. Die Geburt Christi, Anbetung der Hirten. Maria im Bett sitzend dargestellt, das Christkind fällt ihr von oben auf den Schoofs.

x. Anbetung durch die Könige (völlig neu).

y. Christus am Brunnen. Kreuztragung. (Beide völlig neu.)

Auf den Zwickeln.

1. Christus als Gärtner.
2. Frauen am Grabe (stark erneuert).
3. Christus erweckt das Töchterlein des Jairus.
4. Die Schutzheiligen von Dithmarschen um Maria geschaart (völlig neu).
5. Christus vor Pilatus.
6. Der Gekreuzigte, Maria und Johannes.
7. Die Grablegung (völlig neu).
8. Die Auferstehung (völlig neu).

Bei der ornamentalen Behandlung benutzte der Künstler sehr geschickt das dem Backsteinbau entnommene sogen. deutsche Band als zusammenfassendes Hauptmotiv; als Verbindungsglieder der drei Gürtel wählte er weniger wuchtige Motive, die sich aber nach dem mit einer Blattrose gezierten Scheitelfelde bezüglich massiger Wirkung steigern. Die Zwickelendigungen sind durch pflanzliches Schlingwerk mit den Gemälden verbunden.

Die Behandlungsweise sämmtlicher Malereien läfst als Entstehungszeit derselben die Mitte des XIII. Jahrh. erkennen. Vermuthlich wurden sie demnach wohl bald nach Vollendung des Baues ausgeführt. Der Künstler löste vom Mittelpunkt



aus seine Aufgabe. Der Schöpfung der Welt folgen das Walten des alten und die Heilsthaten des neuen Bundes; die Darstellungen der letzteren haben gröfsere Gürtelhöhe.

Die Beherrschung des gewaltigen Stoffes läfst durchaus einen Künstler von voller, lebendiger Gestaltungskraft, Gefühlstiefe mit entprechendem gelegentlichen Humor *(a, c)* erkennen. Die Behandlung der Gewandungen übertrifft zeitgemäfs die der menschlichen Gestalt. Die Gott Vaters und Christi sind fast übereinstimmend gebildet,

dem Trachtlichen ist grofse Aufmerksamkeit gewidmet (*o*). Mit höchster Lebendigkeit sind die Auferweckung des Jünglings zu Naim und der im Tempel lehrende Christus (*r, s*) dargestellt. Die Kraft der Zeichnung unterstützt die Wirkung, die bezüglich der ursprünglichen Farbengebung nicht mehr zu beurtheilen ist.

Bezüglich der Wahl der bildlichen Darstellungen ist mancherlei auffallend. Die Reihen entbehren der richtigen Folge in allen drei Gürteln. Darstellungen aus dem alten Testamente werden durch solche aus dem neuen unterbrochen, und umgekehrt. Auffallend zahlreich sind Szenen der Erweckung bezw. Auferstehung gebildet (*v, t* [zwei Szenen] u. *3*). Wichtige Bilder fehlen; die alt- und neutestamentlichen Bilder sind nicht, wie bei verwandten mittelalterlichen Darstellungen gebräuchlich, nach Anleitung der christlichen Typologie in gedanklicher Beziehung zu einander angeordnet.

Die oben genannten photographischen Befundaufnahmen ermöglichen es, der Erneuerung der Gemälde bezüglich deren gewissenhafter Ausführung und Sorgfalt zu folgen. Diese Prüfung zwingt zu der unbedingten Anerkennung der Thätigkeit Weinmayer's. Noch mehr aber wissen letztere diejenigen zu schätzen, welche Gelegenheit hatten, die Werke vor und während der Erneuerung in der Nähe zu betrachten, — den Künstler arbeiten zu sehen. Mit langer, geschulter Erfahrung, künstlerischem Scharfblick, reiner Intention, wo diese schaffen helfen mufste, hat der Künstler seine äufserst schwierige Aufgabe gelöst. Ob die Wahl der ganz neu geschaffenen Gemälde völlig in der Denkweise der mittelalterlichen Entstehungszeit begründet ist, darüber soll hier nicht gesprochen werden; — sinnig ist sie zweifellos.

Immerhin bleibt das seltene Werk so lange ein Bruchstück, bis nicht wenigstens auch die beiden anderen Querhauskuppeln — und zwar von demselben Künstler — erneuert sind, von welchen die der Südkuppel auf sechs Gürteln die Legenden der hl. Katharina, des hl. Nikolaus und vielleicht noch anderer Heiligen, die fast völlig gestörten Malereien der Vierungskuppel aber die des hl. Georg zu schildern scheinen. Die Gewölbemalereien des Chores und des Schiffes gehören, soweit dies zu beurtheilen, wohl dem XIV. bezw. XV. Jahrh. an.

Es ist zu hoffen, dafs die Königl. Regierung die abermalige Unterstützung für die Fortführung der Arbeiten gewähren wird. Man schreibt mir aus Meldorf, dafs der Künstler beauftragt wurde, den Kostenanschlag für die Erneuerung der genannten Malereien einzureichen. — — *Finis coronat opus!*

Dresden. R. Steche.

Das alte Rosenkranzbild in der St. Andreaskirche zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel II).

Das auf der beigegebenen Lichtdrucktafel reproduzirte spätgothische Gemälde hat ohne den (modernen) Rahmen eine Höhe von 222 *cm*, eine Breite von 165 *cm*. Es stellt die Mutter Gottes als Königin des Rosenkranzes, bezw. als Beschützerin der zur Rosenkranz-Bruderschaft gehörigen Mitglieder dar, der geistlichen wie der weltlichen, die unter ihrem durch St. Dominikus und St. Petrus von Mailand weit ausgebreiteten Hermelinmantel knieen mit Rosenkränzen in den Händen. Diese Bruderschaft wurde gemäfs der bei der letzten Restauration des Bildes ungeschickt erneuerten Unterschrift: *„Anno 1474 ipso christiferae virginis natali renouata est fraternitas rosarii admodum indulgentiis a diuersis pōtificibus in hoc altari praedotata"* im Jahre 1474 am 8. September wieder eingeführt (nachdem sie in der Dominikanerkirche zu Köln von deren Gründung bis gegen Schlufs des XIV. Jahrh. bestanden hatte). Zu ihrer Erneuerung gab (wie Gelenius »*De adm. magn. Col., Col. 1645*«, S. 464 ff. und vor ihm Coppenstein »*De Fraternitatis S. Rosarii B. M. V. ortu, progressu, statu atque praecellentia Col. 1613*«, Bd. III S. 288 ff., ausführlich berichten) Veranlassung die Gefahr, in welcher die Stadt Köln schwebte, von Karl dem Kühnen belagert und erobert zu werden, der die Stadt Neufs auf's Aeufserste bedrängte. Als dieser endlich auf Bitten des päpstlichen Legaten Alexander die Friedensbedingungen an-

nahm, gaben Kaiser Friedrich III. und die anderen Fürsten, die mit ihm nach Köln gekommen waren, ihrer Freude darüber und ihrem Danke gegen Gott auch durch den Eintritt in die Rosenkranz-Bruderschaft Ausdruck, welche sie am ersten Jahrestage ihrer Wiedererrichtung durch eine grofse öffentliche Feier verherrlichten. Zur Erinnerung an dieses Fest scheint der damalige Prior Jakob Sprenger, der auch die Statuten der Bruderschaft verfafst hatte, das vorliegende Bild bestellt zu haben, welches Gelenius a. a. O. eingehend beschreibt. Nach ihm ist *„sub dextera pallii tensa"* dargestellt *Pontifex Sixtus IV* (der damalige Papst), *„pone Legatus suus Alexander"* und *„Elector Episcopus"! adstat Clericus, tum Dominicanus, demum Clericorum, Monachorum, Moniali umque promiscua turba"*. *„Sinistrum Divae latus"*, so heifst es weiter, *„claudit primo Imperator Fridericus III sum Leonora Imperatrice Augustoque filio Maximiliano I. Inde quasi Princeps Elector, post clari obscurique, viri feminaeque"* etc. Der heilige Dominikus mit der Beischrift: *„diligite, salutate"* steht zur Rechten der Gottesmutter, zu ihrer Linken mit der Legende: *„Charitas maneat"* der heilige Martyrer Petrus von Mailand, Patron der zur Dominikanerkirche gehörenden Brauergilde, die vielleicht zu den Kosten der Anfertigung dieses Bildes einen Beitrag geleistet hat.

Die Ausführung ist ohne Zweifel bald nach Abhaltung der oben erwähnten Feier erfolgt, also im Jahre 1476, auf welches auch die ganze Behandlung des Bildes, namentlich das Kostümliche desselben hinweist. Damit ist eine Datirung gewonnen für die Thätigkeit des Kölner „Meisters von St. Severin", für welchen Scheibler (»Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460 bis 1500«, S. 50) dasselbe in Anspruch nimmt. Die Vergleichung dieses Bildes mit dem in Bd. II, Spalte 309 und 310 dieser Zeitschrift veröffentlichten, wird dieselbe Hand erkennen lassen. Das letztere zeigt (vielleicht wegen seiner viel besseren Erhaltung bezw. geringeren Retouchirung) den überaus fruchtbaren Meister nur noch als feineren Koloristen, während das erstere ihm mehr Gelegenheit bot seine Fähigkeit in der Nachahmung der Natur, besonders des Gesichtsausdruckes zu bekunden. Gerade in den beiden Seitengruppen der abgebildeten Schützlinge, die er nach der Natur zu malen vermochte, zeigen einige eine so lebendige Auffassung derselben, ein so charakteristisches Gepräge, dafs seine Meisterschaft auch in dieser Hinsicht hohe Anerkennung verdient. Seine Vorliebe für das Stoffliche bewährt er auch hier in den reichen Musterungen einzelner Gewänder wie der Teppich-Hintergründe, die das Granatapfel-Muster in den mannigfaltigsten Abwandlungen zeigen. Auch die einzelnen Beigaben, wie Rosenkränze, Schmuckstücke, Stäbe, Schwert, Dolch (in der Brust des hl. Petrus) u. s. w., sind mit grofser Sorgfalt durchgeführt. Sehr sinnig sind zu Häupten der Gottesmutter, von zwei fliegenden Engeln gehalten, übereinander drei sich verjüngende Reifen angebracht, welche aus abwechselnd rothen und weifsen Rosen gebildet sind.

Die ursprüngliche Gestaltung des Bildes, dessen Paneele aus mehreren Stücken nicht gerade geschickt zusammengesetzt sind, läfst sich mit Sicherheit nicht mehr bestimmen. Die beiden Seitenpaneele erreichten nämlich bis zur letzten vor etwa einem Jahrzehnt vorgenommenen Restauration nicht die Höhe des Mitteltheiles, welches früher noch etwas höher gewesen zu sein scheint, so dafs eine Art von Treppengiebel, vielleicht in etwas geschwungener Form, den ursprünglichen Abschlufs gebildet haben dürfte. Auch sind die beiden Seitentafeln auf der Rückseite mit zwei, wohl die hl. Katharina und Cäcilia darstellenden (stark beschädigten aber nicht übermalten) Standfiguren versehen, während das Mittelfeld unbemalt geblieben ist. Diese Eigenthümlichkeiten legen die Vermuthung nahe, dafs das Bild auf dem Seitenaltare der alten Dominikanerkirche (aus welcher es nach deren Aufhebung in die benachbarte Andreaskirche übertragen wurde) frei gestanden hat, in der Mitte aber durch einen anderen Gegenstand verdeckt wurde, vielleicht durch eine architektonische Anlage.

Zahlreiche und dankbare Motive bietet das schöne Bild der heutigen kirchlichen Kunst, welcher die Verherrlichung des Rosenkranzes wie durch die angelegentlichen Empfehlungen und Privilegirungen des gegenwärtig regierenden Papstes, so durch die frommen Neigungen und Bedürfnisse des katholischen Volkes besonders nahe gelegt ist.

Schnütgen.



Das alte Rosenkranzbild in der St. Andreaskirche zu Köln.



Das alte Rosenkranzbild in der St. Andreaskirche zu Köln.

Mittelalterliche Miniatur-Glasmalereien im Kunstgewerbe-Museum zu Köln.

Mit 7 Abbildungen.



onumentale Glasmalereien sind aus dem Mittelalter in erheblicher Anzahl übrig geblieben und zwar glücklicherweise zumeist an ihren ursprünglichen Stätten. Miniatur-Glasgemälde aber aus dieser Periode sind seltenere Erscheinungen, zumal in den Räumen, für welche sie geschaffen wurden. Die Verwüstungen der früheren, der Sammeleifer der letzten Jahrzehnte haben leider die meisten derselben aus dem geschichtlichen Zusammenhange herausgerissen, so dafs sie sich fast nur noch in Museen und in Privatsammlungen vorfinden. Besondere Beachtung verdient der kleine Schatz, den das Kölner Kunstgewerbe-Museum bewahrt, aus dem es mir vergönnt gewesen ist, einige Exemplare photographisch aufnehmen und hier reproduziren zu lassen.

Neben der bereits im XI. Jahrhundert nachweisbaren Gewohnheit, die Kirchenfenster farbig zu beleben, entwickelte sich ganz naturgemäfs, wenn auch allmählich das Bedürfnifs, auch in in den anstofsenden Gebäulichkeiten, also in den Sakristeien, Kapitelssälen, Klöstern u. s. w. die Fenster mit farbigem Glase auszustatten. Viel kleiner und feiner mufsten hier die dem Auge um so näher gerückten Darstellungen, viel einfacher die Musterung, viel lichter die Wirkung sein. In den beweglichen hölzernen Fensterrahmen bot ein kleines aus einem Glasstücke bestehendes Mittelbild den geeignetsten Kern für eine aus geometrischen Linien bestehende Umgebung, die aus grünlich-weifsem Glase gebildet höchstens am Rande einer bunten Fassung bedürftig schien. Aus der romanischen Periode sind mir solche Verglasungen, die bald wohl auch in profane Räume (wie Schlösser, Zunft-, Rathhäuser etc.) eingeführt wurden, nicht bekannt. Aus der frühgothischen Epoche aber fehlt es nicht an Beispielen, die leider fast nur einzelne Theile betreffen, ganz wenige vollständige Fassungen. Eine solche war auf der „Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse“ in Münster im Jahre 1879 erschienen in Gestalt von zwei aus dem Soester Hospital stammenden Flügeln von 45 *cm* Höhe und 38 *cm* Breite, für welche die Zeichnung des Heiligenbildes in der Mitte und der es umgebenden Ornamente das XIV. Jahrhundert als Ursprungszeit in Anspruch nehmen liefsen.

In ganz ähnlicher Weise werden die kleinen Bilder disponirt gewesen sein, welche auf der umstehenden Tafel oben und unten veranschaulicht sind. Als das älteste derselben erscheint Figur 1, welches $7^1/_2$ *cm* breit 21 *cm* hoch ist und den hl. Johannes unter dem Kreuze darstellt. Die ihm entsprechende Muttergottes-Figur ist ebenfalls noch vorhanden, aber in den Konturen stark verletzt, wie ein dazu gehöriges Abt-Bild. Die mit durchaus sicherer Hand vorzüglich gezeichnete, ungemein edel bewegte Figur gibt sich durch ihren ganzen Typus als ein Erzeugnifs der kölnischen Malerschule aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts zu erkennen, in welchem Merlo (»Die Meister der altkölnischen Malerschule«, S. 191) eine Anzahl von Glasmalern nachweist. Auf die grünlich-weifse Tafel hat der Künstler zuerst die Figur gezeichnet mit ihren starken Umrifskonturen, die sich von dem dunklen ebenfalls durch Auftragung von Schwarzloth gebildeten Grunde durch eine feine lichte Umrifslinie aufs Bestimmteste abheben. Nachdem dieser Grund getrocknet war, wurden die zierlichen Ranken mit ihren stilisirten Blättchen ausradirt. Sodann wurde, um diesen Ranken und Blättchen eine feierliche Wirkung zu geben, von der Rückseite Silbergelb aufgetragen, welches zwar durch die starke Oxydation des Glases an der Luft gröfstentheils weggefressen, aber doch noch hinreichend vorhanden ist, um mit aller Bestimmtheit festgestellt werden zu können. Diese Feststellung ist um so wichtiger, als für die so bedeutungsvolle Einführung des Silbergelb in die Glasmalerei von der Kunstgeschichte bisher als frühester Termin die Mitte des XIV. Jahrhunderts angenommen wurde. Nicht unerheblich früher dürfte nämlich unsere Figur 1 entstanden sein, welche zugleich in Bezug auf Zeichnung und Technik eine so hervorragende Stelle einnimmt, dafs sie auf einen der bedeutendsten Künstler der damaligen Zeit zurück-


2


1


4


7


3


5


6

geführt werden darf, der wohl zur Klasse der Miniatoren gehörte.

Mindestens ein halbes Jahrhundert später dürften aus derselben Schule hervorgegangen sein die hier unter Figur 2, 3, 4, 5, 6 dargestellten Glasbilder, die, in verschiedener Anordnung zu einer Serie gehört haben mögen (aus der sich noch weitere drei weniger gut erhaltene Bilder im Kunstgewerbe-Museum vorfinden). Sie erreichen weder an Feinheit der Empfindung, noch an Zartheit der Ausführung, noch auch an Bravour der Technik die Figur 1, der gegenüber sie als handwerksmäfsige Erzeugnisse bezeichnet werden müssen. Von ihnen sind Figur 2 und 3 besonders hervorzuheben als etwas schlanker in der Haltung, etwas sorgsamer in der Zeichnung und durch die Verwendung von Silbergelb ausgezeichnet, welches in den drei andern Bildchen fehlt. Das Silbergelb erscheint dort bereits im Anschlusse an die Pergament-Miniaturen und Tafelgemälde der damaligen Zeit zur Betonung der Architektur, der Nimben und Attribute benutzt. Die Färbung ist noch keine intensiv-goldige, was wohl hauptsächlich der Härte des Glases, weniger der Ungeschicklichkeit des Auftrages zuzuschreiben ist. Die beiden Bildchen 4 und 5, je $10^1/_2$ *cm* breit und 20 *cm* hoch, bildeten offenbar Gegenstücke in den beiden Flügeln eines Fensters; zu Figur 6, bei der die Zierarchitektur besondere Beachtung verdient, bewahrt das Kunstgewerbe - Museum noch ein weniger gut erhaltenes Pendant.

Es dürfte die Annahme berechtigt sein, dafs die sämmtlichen bisher besprochenen sechs Glas-Miniaturen in einem frühgothischen kölnischen Kloster zur Ausstattung des Refektoriums oder Kapitelssaales gedient und in je einem Fensterflügel von geometrisch gemusterten kleinen Scheibchen umgeben, als deren Mittelpunkt figurirt haben.

In der spätgothischen Periode bildeten aufser den polygonen Musterungen auch schon die sogen. Butzen- oder Nabelscheibchen die Umgebung der Mittelstücke, denen gleichfalls gerne eine runde Form gegeben wurde, und deren Darstellungen theils in Gruppen, theils in Wappen zu bestehen pflegten. Die Erfindung des sogen. Eisenroths und anderer auf die Scheibe aufzutragender Schmelzfarben erleichterte die koloristische Behandlung dieser Scheiben unter Verzicht auf die Anwendung von Bleifassungen. Wenngleich religiöse, besonders biblische Stoffe noch die meisten Motive für diese Darstellungen lieferten, so begegnen doch auch schon manche profane Bildchen. In welcher Anordnung diese Medaillons in den vielfach beweglichen Fensterflügeln erschienen, beweisen noch mehrfach selbst in der ursprünglichen Fassung erhaltene Exemplare sowie zahlreiche Abbildungen derselben auf alten Gemälden und Kupferstichen, die das Innere von Wohnräumen wiedergeben. Die Zeichnung ist oft eine sorgsame und geschickte, zumal bei den sogen. Grisaillen. Als eine solche erscheint Figur 7 unserer Abbildungen, welche die hl. Katharina vorstellt als Patronin der rings um sie knieenden Frauen und Jungfrauen. Nicht nur durch die Eleganz der Auffassung und Durchführung zeichnet sich dieses 22 *cm* im Durchmesser fassende Scheibchen aus, sondern auch durch den eigenthümlichen Umstand, dafs der Maler es nicht vollendet hat, indem er nicht nur die Damaszirung des Hintergrundes zur Hälfte, das Wappenbild ganz unausgeführt liefs, sondern auch auf alle und jede Farbe verzichtete, selbst auf das Silbergelb, welches doch ohne Zweifel mindestens für die Landschaft und die Attribute in Aussicht genommen war. Gerade auf der Augenhöhe oder nur wenig über derselben befindlich zogen diese Medaillons die Aufmerksamkeit in besonderem Mafse auf sich, und es ist daher nicht auffallend, dafs sie vielfach als freundschaftliche Stiftungen bei allerlei Familienfesten eingeführt wurden, die häufig durch Beifügung von Wappen oder Inschriften angedeutet, auf diese sinnige Art eine Art Verewigung erfuhren.

Das Bestreben unserer Tage, dem Innern der Wohnräume auch durch bunte Fenster wieder eine gewisse Heimlichkeit zu geben, hat zur Aufnahme auch von figürlichen Darstellungen in den Fensterschmuck geführt. Diese sind, wenn in Zeichnung und Farbe gut behandelt, sehr geeignet, das Auge zu erfreuen und den Geschmack zu bilden. Würde auch die alte Sitte wieder Anklang finden, sie als freundliche Andenken an frohe Familienereignisse in die Häuser von Verwandten und Freunden zu stiften, so würde die Familiarität des Herdes, die Behaglichkeit des Heims, die Gastlichkeit des Hauses dadurch in sinnigster Weise gehoben werden.

Schnütgen.

Gothische Steinkanzel zu Nienberge bei Münster i. W.

Mit 8 Abbildungen.



In der Zusammenstellung der mittelalterlichen Steinkanzeln in dem bekannten trefflichen Werke von Otte-Wernicke ist Westfalen mit drei Exemplaren, den Kanzeln von Korbach, Münden und Warburg vertreten.[1] Wenn sich auch eine abschliefsende Uebersicht über den wirklich vorhandenen Bestand erst gewinnen lassen wird, nachdem die Inventarisirung der westfälischen Kunstdenkmäler zu Ende geführt ist,[2] so unterliegt es aber schon jetzt keinem Zweifel, dafs Westfalen noch eine weitere Zahl von mittelalterlichen Steinkanzeln besitzt. Zwei solche befinden sich in der Nähe von Münster, die eine zu Nienberge, die andere zu Havixbeck. Beide sind nachahmungswürdige Beispiele einer einfachen, aber doch reizvoll wirkenden Kanzelanlage. Bei der zwischen ihnen herrschenden Uebereinstimmung genügt es, wenn nur die eine von ihnen hier zur Veröffentlichung gebracht wird. Die hierzu gewählte Kanzel von Nienberge zeigt etwas strengere Formen als die Havixbecker; aufserdem verdiente sie deshalb den Vorzug, weil sie den ursprünglichen Fufs, der in Havixbeck einem Renaissance-Ständer hat weichen müssen, sich bewahrt hat.

Die an der Südwand der Kirche angebrachte und von der anstofsenden Sakristei aus zugängliche Kanzel ist in Figur 1 in einer auf photographischer Aufnahme beruhenden Abbildung zur Darstellung gebracht; zur Vervollständigung dient der Grundrifs (Figur 2) und der Kanzelfufs (Figur 3).[3] Wie diese Abbildungen, welche das einfache klare System deutlich zur Anschauung bringen, darthun, ist die Kanzel aus dem Achteck konstruirt, aber nur der Ständer zeigt alle Achteckseiten; beim Aufbau werden zwei Seiten durch die Eingangsöffnung weggenommen. Diese hat an der engsten Stelle eine lichte Weite von 50 *cm*; der innere freie Kanzelraum ist 75 *cm* breit.

Der Aufbau der Kanzel, die sogen. Bütte, ist aus einzelnen Stücken zusammengesetzt, und zwar so, dafs die mit Fialen besetzten Eckstücke die Pfosten bilden, zwischen welchen die durchbrochen gearbeiteten Füllungstafeln eingefügt sind. Unten in die aus einem Stück bestehende Fufsplatte eingelassen, werden sie oben durch das Deckgesims untereinander verbunden und festgehalten.

Die Kanzel ist aus dem in den naheliegenden Baumberger Brüchen gewonnenen Steine hergestellt. Die zarte hellgelbe, durch sparsame Bemalung noch gehobene Farbe dieses Materials bietet einen lebhaften Kontrast gegen das tiefe Dunkel der Mafswerk-Durchbrechungen. Derselbe gewinnt noch an Reiz, wenn das Innere der Kanzel mit farbigem Tuche behangen ist: Architektur und Farbe, Licht und Schatten vereinigen sich dann zu einem wirkungsvollen Bilde.

In gewisser Weise ist die Kanzel von Nienberge ein Gegenstück in Stein zu der eisernen Kanzel in Ober-Diebach, welche im II. Jahrg. dieser Zeitschrift (Sp. 25 ff.) durch Wiethase eine treffliche Veröffentlichung gefunden hat. Auch dort wurde durch farbige (gestickte), an der inneren Seite aufgehängte Stoffe der Durchblick verhindert und damit zugleich ein Grund geschaffen, von dem die Linien des Eisenwerks sich kräftig abheben.

Die Kirche von Nienberge — eine einschiffige Kirche mit Westthurm — gehört in ihrem gegenwärtigen Bestande zwei verschiedenen Bauperioden an, der Thurm der romanischen, das Schiff der gothischen Zeit. Die Erbauung des letzteren ist inschriftlich bestimmt durch die im Schlufsstein des Chorgewölbes angebrachte Jahreszahl 1499.[4] Derselben Zeit bezw. dem

---

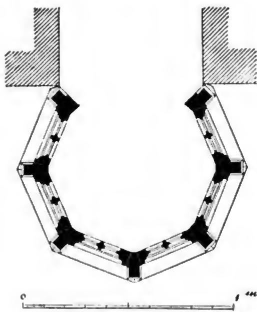
[1]) Otte-Wernicke »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie«, 5. Aufl. I. Bd. (1883), S. 300.

[2]) Dieselbe ist von der Provinzialverwaltung dem Regierungs-Baumeister Ludorff übertragen worden.

[3]) Die den Fufs umgebenden Kirchenbänke sind, weil an der Mauer befestigt, nicht zu entfernen, und behindert die hierdurch hervorgerufene Dunkelheit eine ausreichend klare photographische Aufnahme dieses Kanzeltheils. Aus diesem Grunde hat auch in Figur 1 die Sockelplatte des Ständers nicht wiedergegeben werden können. Figur 3 bietet für diesen Mangel Ersatz.

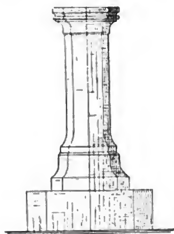
[4]) Aufser der Jahreszahl zeigt der Schlufsstein das Bild des hl. Sebastian, des Patrons der Kirche


Figur 1. Ansicht.


Figur 2. Grundrifs.

Anfang des XVI. Jahrh. gehört auch die Kanzel an; in ihrer ganzen Formgebung und Profilbildung bekundet sie sich als ein Erzeugnifs der spätgothischen Stilperiode.

Die Herstellung von Kanzeln aus Stein ist in den letzten Jahrzehnten wieder mehr in Aufnahme gekommen; es sei z. B. erinnert an die romanische Kanzel im Dome zu Naumburg von Salzenberg und Augener,[5]) sowie an die gothische in der Wiesenkirche zu Soest.[6]) In Münster hat namentlich der vor Kurzem verstorbene Architekt Hertel mit Erfolg darauf zurückgegriffen. Aufser der schönen Domkanzel, deren figurenreiche Füllungen nach Modellen des Münsterischen Bildhauers Schmiemann in Bronze hergestellt sind, stammen von ihm die ganz aus


Figur 3. Kanzelfufs.

Stein bestehenden von Lamberti (Bildwerke von Fleige), Ueberwasser und Mauritz. Neben diesen Werken reicherer Art hat derselbe Architekt auch eine Reihe von einfacher gehaltenen Kanzeln zur Ausführung gebracht. Von dem Architekten Rincklake zu Münster rührt die schöne romanische Kanzel zu Langenhorst her.

Die oben besprochene Kanzel bietet ein anziehendes Beispiel einer Kanzel, wie solche ohne besonders hohe Kosten nach geeigneten Vorlagen in jedem feinkörnigen Material und von jedem tüchtigen Steinmetzen ausgeführt werden kann.

Münster. W. Effmann.

5) »Centralblatt der Bauverwaltung«, I. (1881), S. 51 und 151.

6) C. Schäfer »Die neue Kanzel der Wiesenkirche in Soest«. (Zeitschrift für Bauwesen XXXIII, 1883, Sp. 47 ff., Tafel 25.)

Zur Kennzeichnung der Renaissance.

Vor einiger Zeit brachte die in Berlin erscheinende Wochenschrift »Die Gegenwart« (Bd. 36, Nr. 38) unter der Ueberschrift: »Die Gothik und die Konfessionen« einen 6 Spalten einnehmenden Artikel, in welchem dessen Verfasser, Cornelius Gurlitt, darauf hinweist, wie „neuerdings ein eigenthümliches Schauspiel vor unseren Augen sich entwickelte, indem ein katholischer Geistlicher gegen die fanatische Gothikbegeisterung sich auflehne, die namentlich am Rheine heimisch" sei. — „Der Professor eines Grazer Priesterseminars", so heifst es dort weiter wörtlich, „und auch sonst als Kunstgelehrter verdiente Johann Graus hat nun ein sehr bemerkenswerthes Buch: »Die katholische Kirche und die Renaissance« in 2. Auflage herausgegeben, in welchem er für die „Kirchlichkeit" der Renaissance mit Geist und Wärme eintritt. Allem Anschein nach wird in wenig Jahrzehnten seine Ansicht in katholischen Kreisen gesiegt haben." Es folgt dann eine Darlegung des „Gedankengangs in Graus' Buche", welcher der Satz sich anreiht: „Entgegensteht Graus namentlich der um die neugegründete »Zeitschrift für christliche Kunst« sich sammelnde rheinische Gelehrtenkreis, an dessen Spitze Reichensperger fanatisch für die Gothik kämpft." Bei Herrn Graus hat der Artikel, obgleich ihm darin ein Willkomm zugerufen und im Voraus die Siegespalme gereicht wird, sicherlich ein gemischtes Gefühl zuwege gebracht, indem u. A. Gurlitt ihm darin Unrecht gibt, dafs er die Spätgothik als „Verfall" behandelte, und weiter den Barockstil, welchen Graus gegen die Gothiker als durchaus kirchlich in Schutz nimmt, dem Protestantismus vindizirt. Ebensowenig wird es Herrn Graus, als katholischem Priester, zusagen, wenn sein Verbündeter, sich gegen die „Frömmigkeit der guten Werke" wendend, sagt, es seien „die gothischen Dome aus Momenten hervorgegangen, welche den Protestantismus und das deutsche Nationalgefühl grundsätzlich zu bekämpfen haben". Jedenfalls wird Herr Graus nicht zugeben, dafs jene Frömmigkeit zum deutschen Nationalgefühl im Gegensatze stehe. Doch darüber und über Sonstiges noch mögen die beiden Herren sich untereinander benehmen; der Unterzeichnete würde davon so wenig, wie von dem in Rede stehenden Artikel überhaupt, trotz der darin enthaltenen, gegen seine Person gerichteten Provokation, Aufhebens gemacht haben, wenn nicht Herr Graus selbst ganz neuerdings den Fehdehandschuh hingeworfen hätte. Schon in seiner früheren, oben erwähnten Schrift, welche sehr eingehend die Renaissance verherrlicht und für sie den Charakter strenger Kirchlichkeit in Anspruch nimmt, wird der Gothik und ihrer Verfechter in wenig schmeichelhafter Weise gedacht; weit schlimmer ergeht es denselben in dessen unter dem Titel: „Ueber eine Kunstanschauung, Briefliches an einen fernen Freund" vor ganz Kurzem erschienenen Broschüre. Dieselbe ist veranlafst durch den, die Ueberschrift: „Einwirkung der neu eingeführten antikisch-welschen Kunst, ihr Charakter und ihre Schöpfungen" führenden Abschnitt im 6. Bande von Janssens Geschichte des deutschen Volkes, in welchem Abschnitt der Einflufs der sog. Renaissance auf die deutsche Kunstübung als unheilvoll nachgewiesen ist. Dagegen polemisirt nun Herr Graus in einer so selbstbewufsten, hochfahrenden Weise, als ob Janssen, zu seinen Füfsen sitzend, nur nach ihm aufzuschauen, das Urtheil von ihm zu empfangen hätte. Janssens Angriffe auf die Renaissance, so läfst sich Herr Graus u. A. vernehmen, seien nicht gegründet auf eigentlich kunsthistorische Studien an den Kunstwerken selbst; sie seien „formirt durch aufgebrachte Citate verschiedener fremder Urtheile". Woher Herr Graus dies weifs, sagt er nicht; jedenfalls scheint er seinerseits nicht zu wissen, dafs Janssen durch einen längeren Aufenthalt in Italien und durch Reisen in Deutschland sehr wohl in die Lage gekommen war, auf Grund eigener Anschauung zu urtheilen. Soweit dies nicht der Fall gewesen sein sollte, hätte es dem Herrn Graus obgelegen, darzuthun, dafs seine eigene, bis jetzt, meines Wissens, nur von Herrn Corn. Gurlitt öffentlich anerkannte Autorität, die Autorität der von Janssen angerufenen Gewährsmänner überwiegt. Nicht einmal ein dahingehender Versuch wird aber von ihm gemacht; nur der ungenannte „ferne Freund" als blinder Jasager vorgeführt. Doch, es kann füglich dem Verfasser der »Geschichte des deutschen Volkes« überlassen werden, den gegen ihn persönlich gerichteten Angriffen zu begegnen.

Ob er, im Hinblick auf den Ton und die, wie in der »Köln. Volkszeitung« (1889, Nr. 330) im Einzelnen nachgewiesen ist, der Loyalität ermangelnde Art der Polemik des Herrn Graus sich dazu herbeiläfst, erscheint übrigens als sehr fraglich.

Nicht glimpflicher, als mit der Person Janssens, verfährt Herr Graus mit den „modernen Gothikern" insgesammt. Er bezichtigt dieselben der Unduldsamkeit, des Mangels an Wahrhaftigkeit, ihr Verhalten gegenüber der Renaissance sei unkatholisch, sie urtheilten über die Objekte ohne eigene Kenntnifs derselben, den heutigen Studien gegenüber befänden sie sich auf einem unhaltbaren Standpunkt, und was dergleichen Artigkeiten mehr sind, womit er seine Erörterungen würzt. Insofern gilt das Alles auch gegenwärtiger Zeitschrift, als das ihr zu Grunde liegende Programm sich dahin ausspricht, dafs auf dem Gebiete der Architektur „an die Schöpfungen der drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters anzuknüpfen" sei, und als „moderne Gothiker" zu den Mitarbeitern an derselben zählen. Demnach eignen sich denn auch wohl ihre Spalten zu einer Beleuchtung jener Angriffe. Natürlich kann hierorts über die so weitgreifende Materie nicht nach allen Richtungen hin gehandelt werden. Das Nachfolgende soll denn auch nur die, ebenwohl von Herrn Graus vorzugsweise betonte Frage von der Kirchlichkeit der Renaissance betreffen.

In seiner oben bereits erwähnten Schrift: »Die Kirche und die Renaissance« legt Herr Graus von vornherein ganz besonderes Gewicht darauf, dafs die Renaissance aus Italien stammt, „welches stets ein katholisches Kernland gewesen und bis zum heutigen Tage katholisch geblieben sei, aus dem Centralland der katholischen Kirche, aus dem Land der Heiligen, der Heimath der kirchlichen Kunsttraditionen". Auch in späteren Veröffentlichungen des Herrn Graus spielt, zu Gunsten der Kirchlichkeit der Renaissance, dieses Argument eine Hauptrolle. Es ist in hohem Grade verwunderlich, ja kaum zu begreifen, dafs ihm das Bedenkliche desselben nicht zum Bewufstsein kam. Fast sollte man meinen, es sei ihm die Geschichte Italiens gänzlich fremd geblieben. Anderen Falles hätte er sich sagen müssen, dafs in Italien während des ganzen Laufes seiner Geschichte, neben den Heiligen gar viele Gottlose hervorgetreten sind, dafs letztere sogar nicht selten die Oberhand hatten; er hätte nicht ignoriren können, dafs insbesondere die „Stadt der Päpste" nicht weniger selten letztere ins Exil trieb, dafs selbst Päpste, abgesehen von den kirchlichen Glaubenswahrheiten, Verirrungen, mitunter schwerwiegender Art, sich zu Schulden kommen liefsen. Aber auch abgesehen von der Vergangenheit hätte schon ein Blick in gewisse Encykliken des dermalen regierenden Papstes Herrn Graus dahin belehren müssen, dafs demselben kaum noch die Möglichkeit gelassen ist, von Rom aus die Kirche Gottes zu regieren. Man sieht, Herr Graus ist um Mittel zur Vertheidigung seiner Stellung nicht verlegen. Macht er doch sogar zu Gunsten seines Lieblingsstiles geltend, dafs die — zahlreichen — verliederlichten Künstler der Renaissanceperiode, zum Unterschied von gewissen, zum Protestantismus übergetretenen, zeitgenössischen deutschen, sammt und sonders „katholisch geblieben" seien! Es ist das allerdings richtig, und zwar gilt es betreffs aller Künstler in den sog. katholischen Ländern, bis zu den südamerikanischen, von Geheimbündlerei durchwühlten und beherrschten Republiken hin. Auch sonstige offene Verächter der Kirche fanden sich nicht gemüfsigt, förmlich derselben abzusagen. In Italien namentlich ist nicht blos ein Pietro Aretino „katholisch geblieben", sondern auch in unserer Zeit noch Mazzini und Garibaldi, welcher letztere sich sogar einen „katholisch gebliebenen" Feldkaplan gehalten hat.

Aus dem vorstehend besprochenen Fundamente, auf welchem die Beweisführung des Herrn Graus ruht, wird man sich schon einigermafsen eine Vorstellung von dem Büchlein bilden können. An Kühnheit läfst dasselbe jedenfalls nichts zu wünschen übrig. Wie der, mehrfach von ihm als Gewährsmann angerufene Kunstschriftsteller Wilh. Lübke (»Grundrifs der Kunstgeschichte«, 8. Aufl. II. Bd., S. 90), datirt er die Renaissance zurück auf Petrarka, welchen er mit dem Beinamen „der Grofse" schmückt (»Die kath. Kirche und die Renaissance«, S. 5). Hören wir, wie ein deutscher Gelehrter, Professor an der Berliner Universität, Friedr. Paulsen, welchen Herr Graus wohl nicht als „modernen Gothiker" perhorresziren wird, in seiner »Geschichte des gelehrten Unterrichts, vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart« (S. 29), wo er die Renaissance in Bezug auf unser Unterrichtswesen bespricht, jene „Gröfse" charakterisirt, welche er als Portotyp der „humanistischen Bildung" bezeichnet.

„Auf die Frage: Was ist denn des Strebens eines Mannes würdig? antwortet Petrarka: Die Weisheit und die Tugend und als Drittes die Beredsamkeit. Eines von diesen drei Dingen hat Petrarka erlangt: Die Beredsamkeit. Die Weisheit und die Tugend, von welchen er zum Entzücken zu reden verstand, blieben in seiner Rede; sie kamen nicht in sein Leben. Er pries die Einsamkeit; er schrieb über die Verachtung der Welt; er wufste das einfache Landleben unter friedlichen Landleuten, ohne Begierden, ohne Furcht, ohne Täuschungen, die Ruhe und Freiheit eines sich selbst genügenden Lebens mit der Natur und den befreundeten Büchern zu schildern und zu preisen, wie Niemand, seitdem die Sprache Virgils und Horazens verstummt. Und er lebte am Hof von Avignon, stets bedacht, durch alle geeigneten Mittel seine reichen Pfründen zu mehren; er diente dann dem Visconti in Mailand als Schaustück und Prunkredner. Er schalt, wie ein Moralprediger und Prophet, die Kleriker um ihrer Ueppigkeit und Unenthaltsamkeit willen; er selbst war Priester und hatte Konkubinen und Kinder, für die er aufs neue auf die Pfründenjagd ging. Er schalt den Wissenshochmuth der Philosophen, um seine eigene höhere Weisheit, die Sokratische des Nichtwissens, zur Schau zu stellen. Wie jenem Diogenes ging es Petrarka. Durch die Löcher seines Philosophenmantels blickte überall die Eitelkeit und Selbstgefälligkeit."

Eine gewisse Ueberwindung wird den Herrn Graus doch wohl die Annahme gekostet haben, dafs aus solcher Quelle eine kirchliche oder auch nur mit Kirchlichkeit verträgliche Strömung hervorgegangen sei. In Wirklichkeit hat sich von letzterer das Gegentheil begeben; immer mehr hat von da ab die Kunstübung dem vorchristlichen Gedankenkreis sich zugewendet, immer mehr heidnische Elemente sich angeeignet. Dafür nachfolgend ein Beleg, welcher statt vieler wird gelten können, entnommen der »Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters« von Professor Ludwig Pastor (Bd. I, S. 269). Es handelt sich um ein Thor aus Erz, welches im Jahre 1464 für die Metropole der Christenheit, die uralte Peterskirche in Rom, angefertigt ward und auf den nunmehrigen St. Petersdom übergegangen ist (!). Den Gestalten des Heilandes, seiner jungfräulichen Mutter und des Apostelfürsten sind da Mars, Zeus mit seinem Ganymed, ein, eine Nymphe über das Meer entführender Centaur, ja selbst Leda mit dem Schwan, beigegeben. Gewifs eine starke, dem antiken Klassizismus dargebrachte Huldigung, in der „Stadt der Päpste". Und dennoch ward sie noch einige Jahre später innerhalb der Mauern einer Stadt des nördlichen Italiens, in Rimini, einem Bischofssitze, überboten. Auf Bestellung des Sigismundo Malatesta, eines jener zahlreichen Gewaltherrscher, welche die Zerfleischung und Ausbeutung Italiens betrieben, ward die gothische Kirche S. Francesco zu Rimini in eine antikisirende umgewandelt. Das da Geleistete mufs jedes, auch noch so abgeschwächte christliche Gefühl empören. Die künstlerische Ausstattung bezweckte eine Verherrlichung des genannten Tyrannen und seiner Geliebten, Namens Isotta. Ihnen huldigt eine dem Olymp entlehnte Gesellschaft, auch die dem Meere entsteigende Venus. Ueberall finden sich die ineinander verschlungenen Anfangsbuchstaben der Namen Isotta und Sigismundo angebracht; Inschriften vergöttern letzteren als den Jupiter, den Apollo von Rimini (S. Pastor a. a. O. Bd. II, S. 83). Der mit dem Baue betraut gewesene Künstler war kein anderer als Battista Alberti, welcher, um mit Guhl's Worten (»Künstlerbriefe« I, S. 5) zu reden, „als Repräsentant jenes grofsen Umschwunges gelten kann, den die Wiedererweckung des klassischen Alterthums in der damaligen Zeit hervorgebracht hat, durchdrungen von antiker Weltanschauung, von der mittelalterlichen vollständig losgelöst, so dafs man in den Kirchen nur antike Tempel, in den Heiligen nur antike Heroen zu erkennen vermochte". Es ist dies derselbe Alberti, der die, selbst von seinem Lobredner Lübke (a. a. O. II, S. 94) als „unglücklich" bezeichnete Erfindung des volutenartigen Gliedes gemacht hat, welches die Breite des Untergeschosses mit dem schmaleren Aufbau des oberen Stockwerkes vermittelt und fortan eine grofse Rolle im kirchlichen Fassadenbau spielte — eine der Erfindungen, welche, wie Lübke weiter bemerkt, im Laufe der Folgezeit, die „prinzipielle und ausschliefsliche Beseitigung der mittelalterlichen Ueberlieferungen, eine durchaus neuarchitektonische Schöpfung hervorrief".

Wenn es so, wie wir eben gesehen, in den Höhen des künstlerischen Schaffens herging, so kann man sich leicht vorstellen, wie es in den Niederungen aussah und in welcher Richtung sich die mehr oder weniger mafsgebenden Geister bewegten. Es sei in dieser Beziehung auf einen, dem Kampfe zwischen den Renaissancisten und den Gothikern durchaus fremden Geschichtsschreiber von hervorragender Bedeutung hingewiesen, auf Gregorovius. In seinem Buche

»Lucretia Borgia« (Bd. I, S. 96) läfst er sich wie folgt vernehmen:

„Nachdem sich in der Renaissance der erste Bruch mit dem Mittelalter und seiner asketischen Kirche vollzogen hatte, trat eine schrankenlose Emanzipation der Leidenschaften ein. Alles was für heilig gegolten hatte, wurde verlacht. Die italienischen Freigeister erschufen eine Literatur, deren nackter Cynismus nirgend seines Gleichen hat. Vom Hermaphroditus des Baccadelli an bis zu Berni und Pietro Aretino herab, breitete sich in Novellen, Epigrammen und Komödien ein literarischer Sumpf aus, vor dessen Anblick der ernste Dante wie vor einem höllischen Pfuhle würde zurückgebebt sein. Selbst in den minder lasciven Novellen, deren Reihe Piccolomini mit dem Euryalus begann, und in den minder obszönen Komödien sind doch immer Ehebruch und die Verspottung der Ehe das herrschende Motiv. Die Hetäre wurde die Muse der schönen Literatur der Renaissance. Sie stellte sich dreist neben die Heiligen der Kirche, mit ihr um die Palme des Ruhmes zu streiten. Eine handschriftliche Gedichtsammlung aus der Zeit Alexanders VI. enthält eine fortlaufende Reihe von Epigrammen, welche erst die Jungfrau Maria und viele heilige Frauen feiern, und dann in demselben Athemzuge, ohne Absatz noch Bemerkung, Hetären der Zeit verherrlichen. Die Heiligen des Himmels und die Jüngerinnen der Venus werden ohne Weiteres neben einander gestellt als berühmte Frauen."

Es mag sein, dafs in dieser Schilderung die damalige moralische Epidemie zu sehr verallgemeinert erscheint; jedenfalls wird man nach derselben die oben mitgetheilten Skandale nicht als vereinzelte, in Bezug auf die Beurtheilung der Situation unerhebliche Thatsachen beiseite schieben können. Vielmehr wird man zugeben müssen, dafs Herr Graus arg fehlgreift, wenn er Italien schlechthin als „das Land der Heiligen, die Heimath der kirchlichen Kunsttradition" charakterisirt. (Schlufs folgt.)

Köln. A. Reichensperger.

Bücherschau.

Die Architektur der Hannoverschen Schule. Moderne Werke der Baukunst und des Kunstgewerbes im mittelalterlichen Stil. Herausgegeben im Auftrage der Bauhütte zum weifsen Blatt von Gustav Schönermark I. Jahrgang. Hannover 1889, Karl Mantz.

Unter diesem Titel bringt der Verfasser eine Reihe von Plänen zu gröfstentheils vollständig fertig gestellten Bauwerken aus den Gebieten der weltlichen und kirchlichen Baukunst zur Anschauung; und zwar gehören die Werke theils der Zeit des frischen Aufblühens dieser Schule an, also den sechziger Jahren, theils, wie die Hamburger Hafenarbeiten, der allerjüngsten Zeit. Mit Recht ist das Portrait unseres Altmeisters Hase in Hannover in wohlgelungener Darstellung den Heften vorgesetzt, denn an seine Person und sein Wirken knüpfen sich in erster Linie die künstlerischen Errungenschaften, welche diese Schule mit vollem Recht für sich in Anspruch nimmt. Die letztern beziehen sich vor Allem darauf, dafs der Rohbau allmählich sich allseitige Geltung verschafft hat, wie sich gleichzeitig das Bestreben ehrlicher Künstler, das Konstruktionswesen künstlerisch durchzubilden, möglichst unverdeckt darzustellen, und dem Material anzupassen mehr und mehr befestigt hat, wie auch der vaterländischen Tradition in Bezug auf das Formenwesen in pietätvoller Weise Rechnung getragen wird. Dabei sind allerdings, nachdem man sich mit gröfserem Verständnifs die herrlichen frühgothischen Formen angeeignet hatte, die letztern besonders bei dem Werksteinbau und den Werksteinornamenten, sowie den meisten Profilirungen mit der Zeit eingeführt und hat dieses zu einer modern frühgothischen Ziegelarchitektur geführt, welche jenen eigenthümlichen Charakter trägt, den man als Hannoversche Schule bezeichnet. Dabei tritt überall das Bestreben auf, durch malerische Gruppirung und gleichzeitig durch farbig glasirte Ziegelsteine, sowie verschiedene Werksteinsorten belebend zu wirken. In sorgfältiger wohl durchgearbeiteter Weise ist stets der Innenbau streng im Charakter des Aeufsern durchgebildet und auch hier, soviel als möglich, dem Surrogatwesen und der lügnerischen Imitation aus dem Wege gegangen. Eine gewisse Strenge und Härte in den Formen, besonders auch bei der fast ausschliefslichen Verwendung der frühgothischen Einzelheiten kann bei den Gegenständen des häuslichen Dekors und Mobilars gegenüber den geschmeidigen spätgothischen Vorbildern oder denen der üppigen Renaissance allerdings nicht in Abrede gestellt werden, während bei der Ausrüstung der Kirchen meist der erforderliche Ernst bei prächtiger oft origineller Ausführung mit Glück erreicht ist. Bei manchen Schülern dieser Schule finden wir leider, dafs sie den strengen Regeln des Meisters nicht immer treu geblieben sind und dem bauenden Publikum gegenüber Konzessionen gemacht haben, die zu weit gingen. Der Verfasser wird sich hoffentlich bemühen, derartige Werke zu verschweigen, damit der schöne Zweck der Veröffentlichung, der Reinheit des mittelalterlichen Stiles und den damit in Verbindung stehenden guten Grundsätzen eine weitere Verbreitung zu schaffen, nicht verloren gehe. Auffallend sind die niedrigen Baukosten, welche neben den Abbildungen beigefügt

sind und die bei unsern rheinländischen Verhältnissen beim bestem Willen nicht einzuhalten sein dürften. Indem wir hoffen, dafs das Werk auch bei allen rheinischen Bauleuten freundliche Aufnahme finde und gute Früchte trage, wollen wir nicht verfehlen, darauf aufmerksam zu machen, dafs es sich bei Verwendung der vielen schönen Vorbilder nicht um ein vollständiges oder theilweises Kopiren handeln darf, dafs vielmehr durch ihre Befestigung vor Allem die daraus zu schöpfenden guten Grundsätze in Fleisch und Blut des Künstlers übergehen sollen, und dafs letztere unter Anlehnung an die eigenthümlichen Formen der Gegend, in welcher ein Bau zu errichten ist, zur Ausführung zu bringen sind, wenn der spätere Bau nicht das Aussehen eines Fremdlings im Lande in Gestaltung und Farbe erhalten soll. Wenn auch heute die Eisenbahnen Material wie Arbeiter ohne bedeutende Kosten in die fernsten Gegenden hinbringen, so bleibt doch immer der Charakter der Mehrzahl der Bauwerke einer Provinz von den Verhältnissen derselben in Bezug auf Formengestaltung und Material abhängig. Wir könnten eine Reihe von Villen beispielsweise anführen, welche in den letzten zehn Jahren am Rheinstrome entstanden sind und deren Ziegelfarbe und niederdeutsche Formenbildungen im Ganzen und Einzelnen im grellen Widerspruche zu der Umgebung und der ganzen Landschaft stehen; dagegen dürften die kirchlichen Anlagen im Sinne der Hannoverschen Schule auch am Niederrhein sich gut in die dortige Umgebung einfügen lassen, ohne fremdartig zu erscheinen. Wiethase.

Eléments d'Iconographie Chrétienne. Types symboliques. Par L. Cloquet, Secrétaire de la Revue de l'Art Chrétien. Lille 1890, Desclée, de Bronwer & Cie.

Diesen soeben ausgegebenen Grundrifs der christlichen Ikonographie oder Symbolik, welcher aus 387 mit rothen Linien eingefafsten Seiten und überaus zahlreichen und vortrefflichen, fast ausschliefslich in den Text aufgenommenen Illustrationen besteht, begrüfsen wir mit aufrichtiger Freude als den ersten nach langer Zeit wieder erschienenen, dazu durchaus klaren und zuverlässigen Führer auf diesem für die Geschichte und die Praxis der christlichen Kunst so wichtigen und so schwierigen Gebiete. — Das I. Kapitel enthält die Begriffsbestimmungen und Grundsätze, das II. handelt von Gott im Allgemeinen, das III. von Gott dem Vater, das IV. von Gott dem Sohne, das V. von Gott dem hl. Geiste, das VI. von der heiligsten Dreifaltigkeit, das VII. von der Jungfrau Maria und ihrem Gemahl, das VIII. von den himmlischen Geistern, das IX. von den Heiligen, das X. von den Propheten, Patriarchen und Sybillen, das XI. von den Personifikationen und Allegorien, das XII. von den rein materiellen Geschöpfen, das XIII. von den wirklichen Thieren, das XIV. von den Fabelthieren, das XV. von den Pflanzen. — Der Bestimmtheit dieser Haupttheile entspricht die scharfe Abgrenzung der einzelnen Unter-Abtheilungen, die alle einschlägigen Fragen von Bedeutung behandeln, und im IV. wie XI. Kapitel je volle 70 Seiten umfassen. Dem gründlichen Texte, der wie auf den zahlreichen Veröffentlichungen, vornehmlich der in dieser Hinsicht besonders produktiven französischen Forscher, so auf eingehenden eigenen Studien beruht, kommt überall das vorzügliche Abbildungsmaterial zu Hülfe, dessen Beschaffung, zumal zu so beispiellos wohlfeilem Preise, nur durch die langjährigen kunstgeschichtlichen und liturgischen Veröffentlichungen des überaus strebsamen und opferwilligen Verlags möglich war. Abbildungen von alten Darstellungen wechseln mit denen von neuen ab, letztere in der bekannten gothischen Linienmanier. So gut diese auch durchweg gezeichnet sind, in den zahlreichen Fällen, in denen sie durch alte Vorbilder bezw. Belege zu ersetzen gewesen wären, würden diese dem Zwecke des Buches wohl noch mehr entsprochen haben. — Einstweilen dürfen wir nur die Erwartung aussprechen, dafs dieses ungemein lehrreiche Buch in Deutschland recht viele Abnehmer finden werde. Dem Wunsch aber müssen wir Ausdruck geben, dafs ihm bald ein deutscher Bearbeiter erstehe, aber ein durchaus selbständiger, der das so umfassende und eigenartige deutsche Material in viel erheblicherem Umfange aufnehme und verarbeite. H.

La broderie du XI siècle jusqu'à nos jours par Louis de Farcy, so lautet der Titel eines Werkes, welches demnächst in 2 Bänden zum Preise von 90 fr. im Verlage von M. Belhomme in Angers erscheinen wird. Die bisherigen zahlreichen Veröffentlichungen des für die kirchliche Kunst in Frankreich überaus thätigen hochgeborenen Verfassers lassen über diesen wichtigen bislang noch so wenig behandelten Gegenstand eine so gediegene wie gründliche Belehrung mit aller Bestimmtheit erwarten. Die beiläufig 100 Lichtdrucktafeln in Grofsfolio werden aus den einzelnen Epochen die besten Erzeugnisse der Nadelmalerei vorführen, und zwar nicht nur solche, die sich in Frankreich erhalten haben. Nur um die Technik und um die Art der Musterung in den einzelnen Perioden vom XI. Jahrh. an bis in unsere Tage handelt es sich, also gerade um die beiden Seiten, auf welche es für die Ausführung vor Allem ankommt. Diese hat in Deutschland einen neuen Aufschwung genommen und grofse Fortschritte namentlich auf dem Gebiete der Leinenstickerei gemacht. Die eigentliche Nadelmalerei aber bedarf gerade in Bezug auf Technik und Zeichnung noch sehr der Vervollkommnung im Dienste der kirchlichen wie der weltlichen Kunst. Da das neue Werk in dieser Hinsicht ein gutes Hülfsmittel zu werden verspricht, so darf wohl im Sinne der Empfehlung auf dasselbe hingewiesen werden. S.

„Die Madonna della Stella" und „der grüne Trompeten-Engel" von Fra Angelico da Fiesole sind im Anschlusse an den früher bereits von uns besprochenen „rothen Posaunen-Engel" als nicht minder gelungene Farbenholzschnitte bei Jul. Schmidt in Florenz erschienen. Knöfler in Wien hat auch diese für den Farbendruck bereitet und die liebreizenden Originale so trefflich wiedergegeben, dafs diese Reproduktionen besonders als Schmuck der Zimmerwand bestens empfohlen zu werden verdienen. H.

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.

Festspiele mit Musik.

Zur Aufführung bei Schulfeierlichkeiten geeignete Kompositionen.

I. Soeben erschienen:

Des Prinzen Heinrich von Preußen Reise um die Welt. Ein Schulspiel mit Gesang in 8 Bildern von **Hermann Kipper**, Gesanglehrer am Marcellen- u. Aposteln-Gymnasium in Köln a. Rh. Opus 106. Zwei Ausgab. Ausg. a: **Für höhere Lehr-, Kadetten- etc. Anstalten** – mit Klavierbegl. Part. M. 1.50; Text- u. Regiebuch im einzelnen 55 Pf.; in Part. von 10 Exempl. ab à 50 Pf.; Chorstimme im einz. 45 Pf.; bei Bezug von 10 Exempl. ab à 40 Pf. Ausgabe b: **Für Volksschulen** – ohne Klavierbegl. Textbuch 60 Pf.; bei Bezug von 10 Exempl. ab nur 55 Pf.

Aschenbrödel. Singspiel für **Mädchen.** Märchendichtung von Emil Looß. Musik von Ferdinand Witzmann. Part. M. 2.20; Stimmenheft 45 Pf. im einz.; bei Bezug von 10 Exempl. 40 Pf.; Regie-, Souffleur- und Rollenbuch 60 Pf. im einz.; bei Bezug von 10 Exempl. 45 Pf.

Beide Festspiele eignen sich sehr für Schulfeierlichkeiten und gehören zu dem Besten, was in dieser Art von leichter Musik geschaffen ist. Hat der Komponist des ersteren sich durch seine früheren zahlreichen Werke zur Benutzung bei vaterländischen und sonstigen Festlichkeiten schon einen Namen erworben, so bietet er hier ein ebenso originelles wie interessantes Stück aus dem Matrosenleben in ansprechendster Form. – Dichter und Komponist des zweiten führen sich sehr gut ein mit einer lieblichen Neubearbeitung des alten, immer gern gehörten und gern gesehenen Märchens. Gregoriusblatt 1900 Nr. 2.

II. Früher erschienen:

A. Für gemischten Schüler-Chor mit Klavier.

a. Bei vaterl. Festlichkeiten: Kaisers Geburtstag, Gedenkfeier etc.

Kipper, H., Opus 97. Vier leicht ausführb. Gesangstücke mit u. ohne Klavierbegl. Inhalt: 1. Salvum fac regem, 2. Mein Vaterland, 3. Fest-Kantate zum Geburtstage Sr. Maj. d. Kaisers, 4. Chor aus dem Jubel-Kantate von C. M. v. Weber. Part. M. 1.20, jede einz. Stimme 20 Pf.

– **Opus 98b. Königin Luise.** Gedicht von Karl Schultes. Für gem. Chor mit Klavierbegl. Part. M. 1.20, die Chorstimme im einz. 20 Pf., in Part. von 10 Exempl. ab à 15 Pf.

– **Opus 104. Drusus' Tod.** Gedicht v. Karl Simrock. Für Sopran, Alt, Tenor u. Baß m. Klavierbegl. Part. M. 1.20, die Chorstimme im einz. 20 Pf., in Part. v. 10 Exempl. ab à 15 Pf.

– **Opus 105. „Unser Kaiser Wilhelm."** Gedicht von Ernst v. Wildenbruch. Für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Klavierbegl. Part. M. 1.20, die Chorstimme im einz. 15 Pf., in Partieen von 10 Exempl. ab à 10 Pf.

b. Bei der Abiturienten-Entlassung.

Kipper, H., Opus 102. Kantate: („Vollendet ist nun heut' die Bahn" rc.) Mit Klavierbegl. Part. M. 1.20, die Chorstimme im einz. 20 Pf., in Partieen von 10 Exempl. ab à 15 Pf.

c. Bei allgemeinen Festlichkeiten.

Kipper-Weigl: Finale zu Mehuls „Joseph in Aegypten". Für Solo und gem. Chor mit Klavierbegl. Part. M. 1.20, die Chorstimme im einzelnen 15 Pf., in Partieen von 10 Exempl. ab à 10 Pf.

B. Für weiblichen Chor mit Klavier.

(Für höhere Mädchenschulen und Pensionate.)

Kipper, H., Opus 95. Johanna Sebus. Gedicht von Wolfg. v. Göthe. Für weibl. Stimmen (Soli u. Chor) mit Klavierbegl., zunächst für höhere Töchterschulen u. Pensionate komponiert. Part. M. 1.50, Stimmenheft 40 Pf., in Partieen von 10 Exempl. ab à 30 Pf.

– **Opus 9?. Die Spinnstube.** Singspielchen für Mädchen. Part. M. 1.50, Stimmenheft 30 Pf. Text- u. Regiebuch 30 Pf., letztere beiden in Part. von 10 Exempl. ab à 25 Pf.

– **Opus 98a. Königin Louise.** Gedicht von Karl Schultes. Für Mädchenchor mit Klavierbegl. Part. M. 1.20, Stimmen à 20 Pf., bei Bezug von 10 Exempl. ab à 15 Pf.

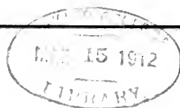
– **Opus 103. Die hl. Elisabeth.** Gedicht von Isabella Braun. Für weibliche Stimmen (Soli u. Chor) mit Klavierbegl. Part. M. 1.50, Stimmen à 40 Pf., bei 10 Exempl. ab à 30 Pf.

Kipper-Schumann, Opus 29. No. 3. Zigeunerleben. Gedicht von Emanuel Geibel, komponiert v. Robert Schumann. Für weibl. Stimmen (Solo u. Chor) eingerichtet von Herm. Kipper. Part. M. 1.50, Stimmenheft 30 Pf., in Partieen von 10 Exempl. ab à 25 Pf.

Bei „Johanna Sebus" ist der Chor meist zweistimmig gehalten, kann aber auch einstimmig gesungen werden, je nach den musikalischen Kräften der Anstalt; ebenso gibt es zwei Klavierstimmen, eine leichtere und eine schwerere – kurz, es wird allen Umständen Rechnung getragen, um die Aufführung zu ermöglichen. In der „Spinnstube" hat der Autor mit den einfachsten Mitteln ein allerliebstes Genrebildchen geschaffen, zu dessen Aufführung, wenn nicht über zahlreichere Kräfte verfügt wird, ein halbes Dutzend junger Mädchen genügt. Schumanns bekanntes und beliebtes „Zigeunerleben" ist mit kundiger Hand für weibliche Stimmen eingerichtet und so bearbeitet, daß das Stück je nach den Verhältnissen 1-, 2- und 3-stimmig aufgeführt werden kann.

☛ **Den Herren Gesanglehrern an höheren Lehranstalten, Gymnasien, Seminarien etc. werden die vorstehenden Festspiele bei dem bestehenden großen Mangel an ähnlichen gediegenen Kompositionen im höchsten Grade willkommen sein. Dieselben sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie direkt von der Verlagshandlung auch zur Ansicht zu beziehen.**

Hierzu zwei Beilagen: La BRODERIE, du XIe siècle jusqu'à nos jours, par M. L. de FARCY
Prospect betr. Musikalien von L. Schwann in Düsseldorf.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. — HEFT 2.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1890.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Mai 1890.





Spätgothische Figurenstickereien der kölnischen Schule.

Abhandl…



Abhandlungen.

Zwei spätgothische Figurenstickereien der kölnischen Schule.

Mit Lichtdruck (Tafel III).


eide hier abgebildete gestickte Madonnenbilder gehören der spätgothischen Periode und der kölnischen Schule an; beide ragen hervor durch gute Zeichnung, saubere Ausführung und mannigfaltige Technik; beide scheinen zur Ausstattung je einer Kasel gehört zu haben, deren Kreuzmittel sie wohl ursprünglich bildeten. Die nähere Beschreibung derselben an der Hand ihrer sehr getreuen Abbildungen, welche auch die Farbenunterschiede deutlich erkennen lassen, dürfte der heutzutage leider arg vernachlässigten, bezw. unrichtig und ungeschickt gepflegten kirchlichen Figurenstickerei einige beachtenswerthe Winke bieten.

Das kleinere Bild hat eine Höhe von 21,5 *cm*, eine Breite von 19 *cm*, welche durch den Strahlenkranz, die Gloriole gewonnen wird, ein aufser den Heiland nur noch seine hl. Mutter auszeichnendes (an die Beschreibung des apokalyptischen Weibes anknüpfendes) Attribut. Dasselbe ist hier durch nebeneinandergelegte metallische Goldfäden gebildet, welche durch weifsliche Ueberfangstiche festgehalten sind. In derselben Weise, ja durch dieselben Goldfädenreihen ist auch der Mantel hergestellt, bei dem schwarze Linien die Konturen, röthliche und bläuliche Ueberfangstiche die Schatten bilden in einer Art von Lasurtechnik, bei welcher der Goldgrund zu wirkungsvoller, weil schillernder Geltung kommt. Durch Goldkördelchen, Goldfäden und Goldschlingen ist der Mantel kräftig eingefafst, dessen Hermelinfutter durch Faltenumschlag mehrfach, um Farbenwechsel zu erreichen, zu Tage tritt, theils, und zwar in den kleineren oberen Parthien, in Plattstich eingetragen, theils in Applikationsmanier behandelt. In dieser ist auch das rothseidene Untergewand ausgeführt mit sporadisch durchgestickten Goldfäden und mit einzelnen im Zopfstich eingetragenen farbigen Linien. Durch Applikation weifslicher Atlasseide sind auch sämmtliche Karnationstheile gewonnen, in welchen dünnere braune Linien die Zeichnung, stärkere Fäden die Umrisse bilden. Die Haare variiren in gelben und braunen Plattstichzügen und rahmen die durch ganz dünne Unterlage flach gehobenen Köpfchen vortrefflich ein. Die Mondsichel zu Füfsen der Gottesmutter ist durch überstickte Silberfäden mit Silberkördelchen gebildet. Gedrehte, von schwarzen Linien umzogene Goldkördelchen verschiedener Stärke haben vornehmlich den Zweck, das liebliche Bild vom Sammet- oder Seidengrunde abzuheben.

Das gröfsere Bild ist 28,5 *cm* hoch, 26 *cm* breit, so dafs also der goldene, von rothen Kördelchen umsäumte Strahlenkranz nahezu einen Kreis beschreibt. In seiner Mitte thront über der mächtigen, aus blau und weifs lasirten Silberfäden zusammengesetzten Mondsichel die Gottesmutter, nach der etwas derben, aber sinnigen Darstellungsweise des Mittelalters ihr Kind nährend. Die Karnationstheile sind wiederum durch das Aufnäh-Verfahren gewonnen, durch welches hier sonst nur noch das grünliche Sitzkissen für die Madonna gebildet ist. Ihr röthlich schillerndes Untergewand, wie der bläuliche Mantel mit seinen weifsen Lichtern und dessen bräunlicher Futterumschlag zeigen nur den Figurenstich, den sehr starke schwarze Konturen durchschneiden, wie überhaupt die für die Zeichnung mafsgebenden Linien besonders betont sind im Interesse der figuralen Wirkung. Den Mantel fassen auch hier Goldkördelchen und Goldfäden in breiter Umsäumung ein. Der dreifarbige Lichtkranz, der die Gottesmutter mandorlenartig umgibt, besteht aus Flockseide, welche übergelegte Goldfäden festhalten.

In beiden Bildern, welche mithin neben den vielen übereinstimmenden Eigenschaften nicht minder zahlreiche Verschiedenheiten aufweisen, kommt Alles: Zeichnung, Ausführung, Technik zusammen, um eine herrliche, geradezu mustergültige Wirkung zu erreichen. Schnütgen.

Konkurrenzentwurf zu der Herz-Jesu-Kirche in Köln von A. Tepe in Utrecht.

Mit 7 Abbildungen.

Die Aufgabe, zum Neubau einer dem heiligsten Herzen Jesu zu weihenden Pfarrkirche in Köln Pläne einzureichen, hat acht zum Wettbewerbe eingeladene Architekten verlockt, nachdem die beiden aufserdem noch dazu berufenen Baumeister Richter in Bonn und Hertel in Münster zwischenzeitlich der Tod abberufen hatte. Sehr verlockend war die Arbeit, insofern es sich um die Einreihung eines neuen Gliedes in die unvergleichliche Kette der alten kölnischen Kirchen handelte, viel weniger, insoweit für diese Pfarr-Kirche Pfeilerstellung um den Hochaltar verlangt wurde, in auffallender Verkennung ihrer Aufgabe, am allerwenigsten dadurch, dafs weder Preise noch Honorare ausgeschrieben waren, obwohl Skizzen (?) im Mafsstabe von 1 : 100 begehrt wurden. Das Ergebnifs dieser Konkurrenz, welches in dem Ankaufe von zwei Plänen zu je 1000 Mark besteht, ist längst durch die Tagespresse bekannt geworden. Auch dem Publikum hat es an Gelegenheit, sich über die Pläne ein Urtheil zu bilden, nicht gefehlt. — Wenn aus denselben einer herausgegriffen wird, um hier abgebildet und beschrieben zu werden, so bieten Veranlassung dazu nur dessen Vorzüge, welche der Aufmerksamkeit der prüfenden Jury einigermafsen entgangen zu sein scheinen, wie sie, Dank der ungünstigen Beleuchtung, auch bei ihrer öffentlichen Ausstellung, sogar von Seiten mancher Sachverständigen, die verdiente Beachtung nicht gefunden haben.

Es handelt sich um den Plan von Alfred Tepe in Utrecht, dem Baumeister zahlreicher Kirchen in Holland, die sich an die besten mittelalterlichen Vorbilder anlehnen, aber durchaus selbständig und originell in der Durchführung sind; einfach und klar in der Anordnung, lebendig und reizvoll in der Gruppirung, konsequent und organisch im Aufbau, sinnvoll und praktisch in der Einrichtung. Alle diese Eigenschaften zeichnen in hohem Mafse auch den vorliegenden Entwurf aus, welchen der Meister selber des Näheren erklären und begründen wird, insoweit es sich um die Architektur handelt. Auf diese pflegt er sich nämlich zu beschränken, von dem Grundsatze ausgehend, dafs die Ausstattung derselben mit Möbeln Sache des Bildhauers, mit Wand- und Glasmalereien Sache der betreffenden Maler ist. Nur diese Theilung der Arbeit sichert den einzelnen Gruppen wie der Künstler, so der Kunstgegenstände ihr Recht; nur auf diesem Wege können beide in ihrer Eigenart sich entfalten und zur Bluthe gelangen. In dem vorliegenden Falle hat der Bildhauer Wilh. Mengelberg in Utrecht, der schon so manches Gottes-Haus von Tepe für den Gottes-Dienst eingerichtet hat, in den Plan des letzteren die Möbel hineinkomponirt, die ihm erst Bedeutung und Leben geben. Eine eigene in gröfserem Mafsstabe reproduzirte Zeichnung gibt von dieser warmen und anmuthigen Ausstattung ein Bild, dessen nähere Beschreibung der Künstler selber besorgen wird. Der Herausgeber.

Erklärung des Planes.

Beim Entwerfen und Ausarbeiten des vorliegenden Planes war es das Bestreben des Verfassers, den Forderungen des vom Herz-Jesu-kirchen-Bauverein aufgestellten Bauprogramms nachzukommen und doch die Unzuträglichkeiten, welche die Erfüllung dieser Forderungen leicht nach sich ziehen konnte, möglichst zu vermeiden.

Das Programm wünscht eine grofsartige Chorentwicklung und eine Säulenstellung um den Altar herum: also mehr oder weniger eine Kathedralenanlage mit Umgang und Kapellenkranz, wohingegen der lichte Raum der Kirche, einschliefslich Thurm und Chor, höchstens 1200 *m* betragen soll.

Um dem hier so nahe liegenden „Zuviel" zu entgehen, wurde der einfache Chorschlufs aus dem Achteck gewählt, der Kapellenkranz mit dem Umgang sozusagen verschmolzen, so dafs beide zusammen die Breite der Seitenschiffe nicht überschreiten.

An diesen kapellenartigen Umgang schliefst sich südlich die achteckige gewölbte Sakristei mit Vorhalle. Darüber befindet sich, wie die Choransicht zeigt, eine geräumige, gleichfalls gewölbte Schatz- und Paramentenkammer und darunter ist der Keller vorgesehen; zu beiden führt von der Vorhalle aus eine Treppe. Die Verbindung der Sakristei mit der Kirche ist durch den Vorraum gedacht, kann aber auch unmittelbar hergestellt werden.

An der Nordseite des Chorumganges liegt die Orgelbühne, worunter eine Sängerstube, geeignet zu Proben und zur Aufbewahrung der Musikaliensammlung, von der Kirche und der Strafse (durch den Treppenthurm) zugänglich, sich befindet. Die Anordnung der Orgelbühne ist derartig, dafs die Orgelfront in's Querschiff sich hineinbaut, während den Sängern der Anblick in den Priesterchor geöffnet ist.

In den westlichen Ecken von Kreuz- und Seitenschiffen erheben sich Vorhallen, welche in die äufsersten Joche des ersteren führen. Diese, durch Gitter vom Innern getrennt, können den Gläubigen nach Schliefsung der Kirche noch geöffnet bleiben.

Durch die letztere Anordnung konnten die Portale in der Axe des Kreuzschiffs vermieden werden, welche die freundliche Wirkung des Innern leicht beeinträchtigen, ohne bei mäfsigen Mitteln und Dimensionen durch äufsere Wirkung zu entschädigen.

Der untere Theil des Thurmes bildet eine geräumige Vorhalle. An der Nordseite derselben liegen Treppenthurm und Taufkapelle, an der Südseite befindet sich die Beichtkapelle.

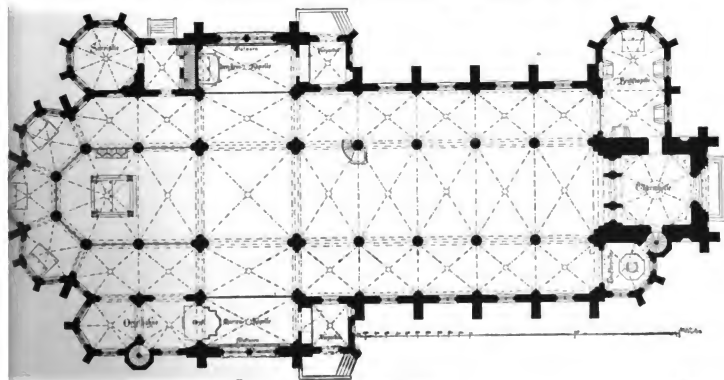
Manchfache Klagen der Beichtväter über Zugluft und Störung, die dem Verfasser zu Ohren gekommen, führten ihn auf die Anlage dieser Beichtkapelle, die nach der Kirche hin abgeschlossen, auch leicht geheizt werden kann.

Ueber den Mangel der Symmetrie machte der Entwerfer sich die allerwenigsten Skrupel, da ihm von jeher Abwechslung und Gruppirung mehr am Herzen gelegen, als das ängstlich-gleichmäfsige Rechts und Links, und er mit diesem System in jahrelanger Praxis immer die besten Erfolge erzielt hat.

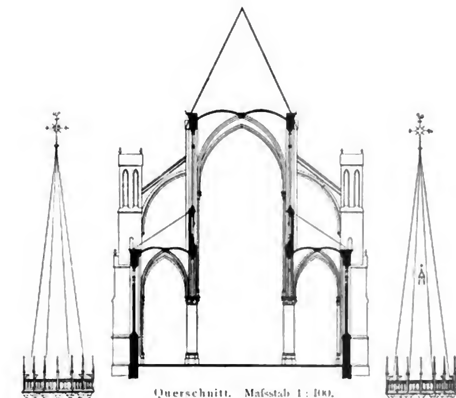
Die Chorbehandlung und das Verlangen des Programms nach Grofsartigkeit führten bei der Aufrifsentwicklung von selbst auf die Anlage eines erhöhten Mittelschiffs mit Strebesystem und bedeutendem Oberlicht. Die also erreichte Höhe schien im Hinblick auf die mächtigen Bauten der Ringstrafse auch nicht unerwünscht. In den Bauformen wurde eine gewisse Mäfsigung und Einfachheit eingehalten, von Wimpergen, Fialen, Galerien etc. kein nennenswerther Gebrauch gemacht.

Den Thurm hat der Verfasser mit voller Absicht, soweit das Mauerwerk reicht, viereckig gestaltet, sich das Vorbild der Alten vor Augen haltend, die bei Thürmen von mäfsigen Dimensionen in den meisten Fällen ebenso verfuhren, zumal am Niederrhein. Bei verhältnifsmäfsig geringer Thurmstärke verfehlt ein oberes Achteck leicht die Wirkung, eher an vieles Andere erinnernd, als an die Glockenstube.

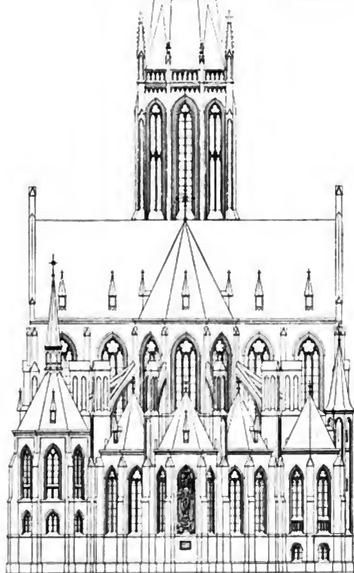
Durch die Anlage einer selbständigen Sänger- und Orgelbühne bleibt das grofse Thurmfenster frei und kann ungehindert sein Licht in den



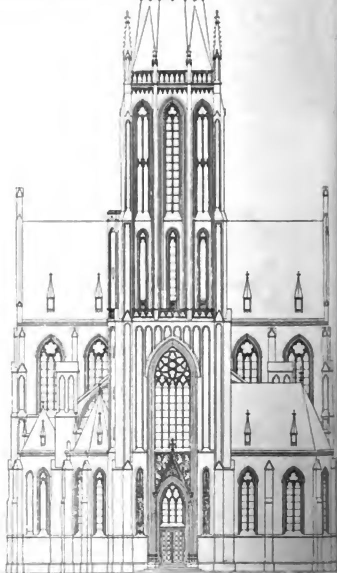
Grundrifs. Mafsstab 1 : 400.



Querschnitt. Mafsstab 1 : 100.



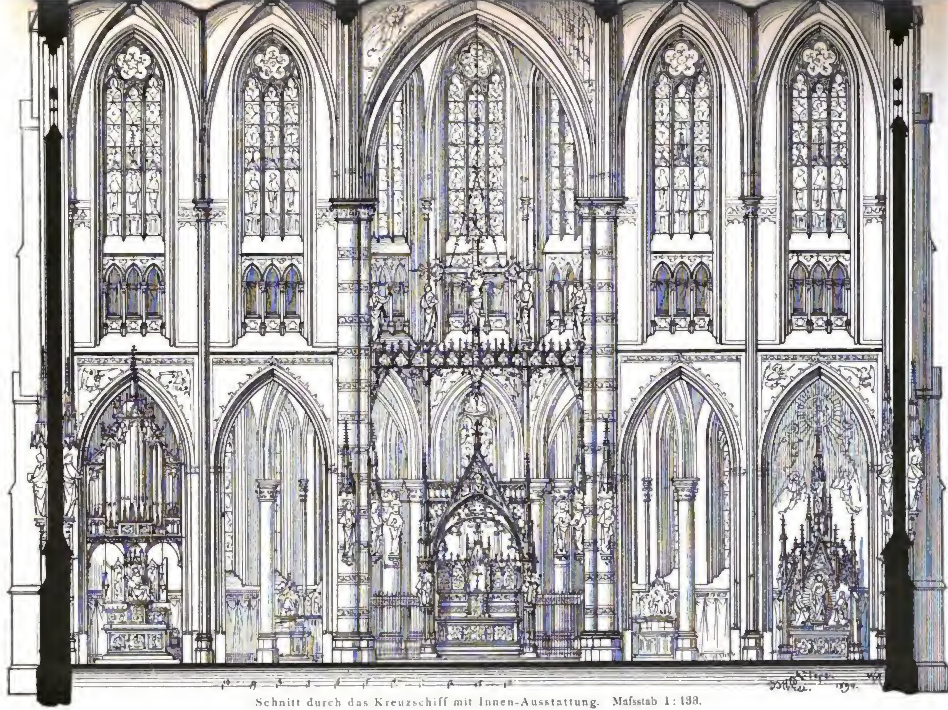
Choransicht. Mafsstab 1 : 400.



Thurmansicht. Mafsstab 1 : 400.

Seitenansicht. Mafsstab 1 : 400.

Längendurchschnitt. Mafsstab 1 : 400.



Schnitt durch das Kreuzschiff mit Innen-Ausstattung. Mafsstab 1 : 133.

Kirchenraum ergiefsen. Es wurde fünftheilig angenommen, um der Darstellung des jüngsten Gerichtes mit dem Weltenrichter in der Mitte den geeignetsten Raum zu gewähren.

Die Kirche hat fünf Zugänge, bei welchen, durch Vorhallen, die möglichste Vermeidung von Zugluft erstrebt wurde. — Sämmtliche Rinnen und Dachräume sind vermittelst der beiden Treppenthürme erreichbar.

Im Uebrigen hofft der Verfasser seine Intentionen in den beigegebenen 7 Zeichnungen genügend klargelegt zu haben. A. Tepe.

Innere Ausstattung.

Anlage und Umgebung des Chores, Säulenstellung und Kapellenkranz weisen auf einen Ciborienaltar hin. Derselbe wird aus verschiedenen Steinsorten aufgeführt, und erhält ein gemauertes und verputztes Kreuzgewölbe, die Sockel der vier Ecksäulen werden aus polirtem Hartstein oder Marmor angefertigt. Altartisch und -Stufen ebenfalls; bei beiden letzteren könnte mehrfarbiger Marmor angewendet werden. Reliefs des Altartisches, sowie Thüren des Tabernakelkastens sind aus vergoldeter Bronce herzustellen — hier, wie bei der figuralen Ausstattung, auf das hl. Sakrament, bezügliche Darstellungen, sowie Vorbilder zu denselben im Auge zu behalten. Das Uebrige von vergoldetem und bemaltem Holz. Der Steinbaldachin (Ciborium) fordert ebenfalls reiche Vergoldung und Bemalung.

Im Mittelalter war das Triumphkreuz und, wenn die Verhältnisse der Architektur es erlaubten, der Balken, allgemein. In Holland ist diese Anlage in vielen von uns neu erbauten Kirchen wieder zur Geltung gekommen und zwar mit durchschlagendem Erfolg. Was der Einführung dieser schönen und ernsten Dekoration in Deutschland und besonders am Rhein im Wege stehen sollte, ist mir unerfindlich — vielleicht verschulden es einige mifslungene Werke dieser Art, dafs den Leuten die Freude am Triumphkreuz verdorben ist. Doch wäre es endlich an der Zeit, den vielen noch vorhandenen schönen Christusbildern wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Die vordere Seite des hier entworfenen Balkens ist verziert mit den Brustbildern der zwölf Apostel — diese Bildnisse sind entweder in Gold gemalt mit kräftigen schwarzen Konturen auf abwechselnd rothem und blauem Grunde, die Köpfe in Farben ausgeführt, oder auf goldenem Grunde und farbig gemalt; jeder Apostel hält neben seinem Attribut ein Spruchband, worauf ein Vers des Symbolum steht. Petrus beginnt die Reihe, welche von Links nach Rechts geht. Die Umrahmung dieser Gemälde ist von geschnitztem Holze. einfach vergoldet und bemalt, wenn der Grund der Bilder Farbe statt Gold ist, im zweiten Falle reicher.

Auf der Mitte des Balkens steht das reich verzierte Kreuz mit dem Christusbilde, die Endungen des Kreuzes tragen die Symbole der vier Evangelisten. Unter dem Kreuze Adam — rechts und links neben dem Kreuze stehen Maria und Johannes, an den Enden des Balkens die Kirche und die Synagoge in der allgemein gebräuchlichen Darstellung. Ein solcher Triumphbalken ist nicht allein eine fast nothwendige Zierde der Architektur des Chores, sondern auch wegen seiner lehrreichen und erhabenen Bedeutung durchaus zu empfehlen.

Die Sedilien in Verbindung mit dem Eisengitter, welches das Chor gegen den Umgang abschliefst, angebracht, sind in Eichenholz auszuführen. Der mittlere Sitz ist erhöht, wie dies an alten Sedilien (Bolsward in Friesland) wahrgenommen wird.

Die Altäre der 3 Chorkapellen (Tische in Stein) denke ich mir als einfache Flügelaltäre. Auch ein Reliquienschrein wäre hier sehr am Platze.

Der Herz-Jesu-Altar im südlichen Joche des Kreuzschiffs ist ganz in Stein auszuführen; es ist ein an die Wand sich lehnender Ciborienaltar; an der Rückseite sieht man den Heiland, wie er der seligen Margaretha Alacoque erscheint und den hl. Franz von Sales. Die Spitze des Altars trägt die Figur des hl. Geistes. Das Ganze wird gekrönt durch das grofse Bildnifs von Gott Vater, der von Engeln umgeben ist. Der Altartisch zeigt die Darstellung Jesu im Tempel und die Durchbohrung der Seite Jesu mit dem Speere.

Im nördlichen Joch des Kreuzschiffes kragt die Orgelfassade nach Art der meisten alten Orgelwerke auf Konsolen aus der Mauerfläche heraus. — Der Kasten aus Holz ist vergoldet und bemalt; an den Hauptpfeifen wäre das Anbringen von feinen Goldornamenten, sowie das Vergolden sämmtlicher Labien von grofser Wirkung.

Von den gewölbartigen Konsolen des Orgelkastens überragt ist der Altar der schmerzhaften Mutter Gottes. Die Reliefs der steiner-

nen Mensa stellen vor: Eva hält den todten Abel im Schoofse, sowie Noemi beklagt den Tod ihrer Angehörigen. Die Hauptgruppe ist von Flügelthüren umgeben, worauf Engel mit den Leidenswerkzeugen gemalt sind.

Die Stationen sind unter den beiden grofsen Transeptfenstern angeordnet und beginnen an der Seite des Altars der schmerzhaften Mutter Gottes.

Der untere Theil der Kanzel ist aus verschiedenen Steinsorten zusammengesetzt und enthält Figuren und Reliefs — das Geländer ist von Eisen oder Kupfer. Schalldeckel, Rücken, innere Bekleidung und Fufsboden sind von Holz. Das Ganze soll selbtverständlich reich vergoldet und polychromirt werden.

In Bezug auf die Glasmalerei ist der Grundsatz festgehalten, dafs gröfsere Figuren nur in den hohen Theilen der Kirche anzubringen sind. — Für die hinteren Chorfenster sind der ruhigen und feinen Wirkung halber Medaillons mit kleinen Figuren und Gruppen vorgesehen.

Die Polychromie der ganzen Kirche mufs einfach sein, das Chor reicher; hinter den Figuren sind Teppiche zu malen, ebenso an hervorragender Stelle Gruppen, Figuren oder auch Halbfiguren anzubringen. Dieselben sind einfach zu halten in kräftiger wirkungsvoller Linienführung.

Der Bodenbelag mufs sich dem Grundplan des Baues genau anschliefsen, in Lang- und Seitenschiffen verschiedenfarbiger harter Sandstein mit Thonfliesen, die Seitenkapellen reicher, im Hauptchor Marmor mit feinen Thonfliesen, Anwendung figuraler Arbeit nicht ausgeschlossen.

Ich habe hiermit den Grundgedanken der ganzen Ausstattung auseinandergesetzt. Vom Detail der Möbel in Stein, Holz und Metall bin ich erbötig, zu gelegener Zeit ausführliche Zeichnungen der »Zeitschrift für christliche Kunst« zu liefern.

W. Mengelberg.

Zur Kennzeichnung der Renaissance.

(Schlufs.)

Das Streiten gegen den Professor Graus bietet insofern eine eigenthümliche Schwierigkeit dar, als derselbe, wie wenigstens seine Polemik gegen die Arbeit Janssen's zeigt, ihm entgegenstehende kurze Citate als tendenziös aus dem Zusammenhang gerissen, ohne Weiteres abweist.[1] Solchem Einwande zu begegnen, sollen nachfolgend Bücher und Abhandlungen, ihrem ganzen Umfange nach, gegen seine Verherrlichung der Renaissance in's Feld geführt werden. Ich wähle solche, deren Verfasser unserem westlichen Nachbarlande angehören. Dieselben werden um so weniger blinder Voreingenommenheit geziehen werden können, als Frankreich wie Italien romanischer Art ist, die Renaissance dort zuerst Eingang gefunden und besonders Glänzendes geschaffen hat. Auch werden jene Verfasser wohl gegen den Vorwurf gesichert sein, ihre Urtheile seien „nicht gegründet auf eigentliche, an den Kunstwerken selbst gemachte kunsthistorische Studien", oder es habe ihnen an Glaubenstreue, an Pietät gegenüber der katholischen Kirche gefehlt. So sei denn auf die Schrift des Grafen Montalembert: »*Le Catholicisme et le Vandalisme dans l'art*« und auf die, als mustergültig anerkannten Werke Rio's: »*De l'art chrétien*« und »*De la Poésie chrétienne*« Bezug genommen. Nicht blos wird da die Renaissance ihrem Grundwesen nach, als eine unkirchliche, sondern geradezu als eine heidnische, beziehentlich dem Heidenthum entschieden zugekehrte Bewegung charakterisirt. Was dafür in diesen Büchern an Gründen und Belegen noch fehlt, bieten, in reichlichem Mafse, die in den »*Annales archéologiques*« von Didron enthaltenen bezüglichen Abhandlungen (s. d. General-Register u. d. W. Renaissance) dar. Beispielsweise sei eine, die Ueberschrift »*Le moyen-âge et la Renaissance*« führende Abhandlung (Bd. VII) und eine weitere »*Le Paganisme dans l'art chrétien*« (Bd. XII) namhaft gemacht. Letzterer Abhandlung ist u. A. als Belegstück die Darstellung einer Himmelfahrt Marias aus der Blüthezeit der Renaissance beigegeben, auf welcher die Himmelskönigin g ä n z l i c h u n b e k l e i d e t

[1] Noch bequemer macht es sich Herr Graus in Bezug auf die reichen Ergebnisse der so gründlichen und vielseitigen selbständigen Forschungen und Ermittelungen Janssen's betreffs der Einwirkungen der Renaissance auf die deutsche Kunstübung, indem er dieselben gänzlich unbeachtet läfst.

erscheint. Besonders empfehle ich dem Herrn Graus eine im VII. Bande enthaltene Abhandlung: »*Esthétique de Savonarola*« und damit in Verbindung, weit dringender noch, das von der französischen Akademie gekrönte Buch von F. T. Perrens: »*Jérôme Savonarola, d'après les documents originaux et avec des pièces justificatives, en grande partie inédites*« (2. éd., Paris 1856 Hachette), ein Buch, welches nicht blos in Frankreich, sondern auch in England und in Italien rühmendste Anerkennung gefunden hat. Herr Graus (»Ueber eine Kunstanschauung«, S. 17) meint, mit dem, „was Savonarola predigte, sei es doch sicherlich nicht so ernst zu nehmen, in Anbetracht des Charakters dieses Mannes, der sich in der schwülstigen Form von Inspirationen und in mafslosen Uebertreibungen der Zeitübel, bis zum Bruche mit Rom, gefallen" habe. In der That aber ist, abgesehen von dem Uebereifer Savonarola's als Politiker, welcher sein tragisches Ende herbeigeführt hat, das Predigen desselben gegen die zu seiner Zeit herrschend gewesene Verderbnifs in vollstem Ernste zu nehmen. Nach Perrens (a. a. O. S. 24) waren in Florenz, wie in Rom, die Charaktere tief gesunken, die Tugend war dem Laster gewichen; nach ihm entwerfen alle Geschichtsschreiber ein abstofsendes Bild von der in dieser Epoche herrschenden Sittenlosigkeit. *(La ville des fleurs s'était faite à l'image de Rome; les caractères s'étaient abaissés, la vertu avait fait place au vice. Tous les historiens font de l'immoralité de cette époque un tableau repoussant.)* Die Begründung dieses Ausspruchs im Laufe des Werkes, namentlich im 3. Kapitel des 3. Buches, läfst für jeden Unbefangenen schwerlich etwas zu wünschen übrig. Wie von Perrens, so wird auch von Jungmann in seiner Aesthetik (II. S. 69) Savonarola sehr ernst genommen; Philippo Neri verehrte ihn wie einen Heiligen. Eines besonderen Nachweises, dafs im grofsen Ganzen auch in Italien, wie überall zu allen Zeiten, der Geist und das Leben des Volkes in dessen Kunstschöpfungen und dem herrschenden Geschmack sich abspiegelt, bedarf es wohl nicht erst. — Schwerlich wird Herr Graus sich durch die gegen ihn vorgeführten Autoren für geschlagen halten; er wird dieselben eben nicht als Autoritäten gelten lassen. Es darf aber wohl wenigstens die Hoffnung gehegt werden, dafs er fernerhin an ihnen seinen Drang zum Kampf für die Renaissance befriedigt, nicht an den „modernen Gothikern", deren Streben dahin geht, jene grofse, edle Kunst unserer Vorfahren, insbesondere ihre Architektur, welche während Jahrhunderte im ganzen christlichen Abendlande, dem deutschen Namen zum Ruhme, geherrscht hat, wieder zu Ehren zu bringen, möglichst gereinigt von den sie verfälschenden, fremdartigen Bestandtheilen.

Herr Graus sagt uns, er sei nicht weniger als vierzehnmal nach Italien gereist. Gewifs hat er da sehr viele bemerkenswerthe Kunstwerke in Augenschein genommen. Beim Besehen solcher Werke kommt es aber wesentlich auf den Standpunkt des Sehenden an, sowie darauf, wie es hinter den Augen desselben bestellt ist. Der Unterzeichnete hat das gedachte Land nur zweimal besucht. Insbesondere während meines ersten, achtmonatlichen Aufenthaltes daselbst unterliefs auch ich es nicht, den Kunstschöpfungen, darunter den hervorragenden Wiedergeburts-Erzeugnissen, möglichste Aufmerksamkeit zuzuwenden. In der Beurtheilung letzterer gehen wir, Herr Graus und ich, weit aus einander, hauptsächlich wohl, weil wir dieselben unter voneinander sehr abweichenden Gesichtspunkten betrachtet haben. Ich darf dem Herrn nicht, zum Zwecke eines kontradiktorischen Verständigungsversuchs, eine fünfzehnte Reise in's Land der Citrone zumuthen, da ich meinerseits mich zu einer dritten dorthin nicht aufgelegt finde. Statt dessen sei ein anderer Vorschlag gestattet. Derselbe geht dahin, dafs Herr Graus mittelst einer Reise durch Deutschland sich davon näher unterrichten möge, in welcher Art die Renaissance auf das Kunstleben und dessen Hervorbringungen bei uns zu Lande eingewirkt hat. Dazu scheint ihm sein so oftmaliges Wandern über die Alpen nicht zureichende Zeit gelassen zu haben; anderen Falles hätte er unmöglich sich so, wie geschehen, über die bezügliche Darstellung Janssen's äufsern können. Vielleicht wird er sich des demselben zugefügten Unrechts schon bewufst, wenn er nur bei Besichtigung der alten Kirchen sich deren Zustand zur Zeit des Eindringens der Renaissance in Deutschland vergegenwärtigt. Er findet dann, wie zufolge dieses Eindringens die im Bau begriffen gewesenen ins Stocken geriethen, als ob eine Art Mehlthau ihr Fortwachsen gehemmt hätte, wie eine grofse Zahl der anderen Kirchen durch Verstümmelungen und modische Zuthaten entstellt wurde, ihre alten Altäre, Lettner und

Triumphkreuze, ihre Farbenfenster und Wandgemälde nach und nach eingebüfst haben, nebst vielem Anderen noch, was der damaligen Zeitströmung entgegenstand. Weiter, wird sich für ihn ergeben, wie zufolge dieser Strömung vormals ehrwürdige Abteien und Klöster durch ihre äufsere Erscheinung mit ihrer Bestimmung, mit dem Geiste der Ordensstifter in offenen Widerstreit traten, wie die Sitze der Kirchenfürsten in Paläste, nach französischen oder italienischen Mustern, umgewandelt wurden, an welchen nichts, keine hervortretende Kapelle, oft nicht einmal irgend ein christliches Emblem, auf den Beruf, die Würde ihrer Bewohner hindeutet. Nicht blos ist allmählich die mittelalterliche Kunstweise aufser Uebung gekommen; jedes Verständnifs ging verloren, ja sie ward zum Gespötte selbst Höchstgebildeter. In meiner 1886 erschienenen Schrift: »Zur Profanarchitektur« findet sich darüber Näheres. Dem Herrn Graus darf ich wohl nicht zumuthen, dieselbe zur Hand zu nehmen; ich kann mir es aber nicht versagen, als Beleg für das Vorstehende, aus dem zu Frankfurt a. M. 1675—79 in 8 Foliobänden erschienenen Werke: »Die teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst« wenigstens eine Stelle hier folgen zu lassen. Nach einer Besprechung des Ranges der verschiedenen Künste, unter welchen die Malerei (!) die Palme erhält, handelt der Verfasser von den fünf klassischen Ordnungen der Baukunst und fährt dann also fort:

„Noch ist eine, die sechste Ordnung, Gothica genannt, welche von den Alten nach Verlust der Baukunst, an Geschicklichkeit und Verstand sehr weit abgewichen, weil sie keine richtige Ordnung, Mafs und Proportion beobachtet und eben so bald unter das Hauptthor, auf welchem die gröfste Last ruht, kleine, schmale Säulen setzt. Ja, sie behängt die Säulen mit Weinreben und Weinblättern, bald so dick, als ob ein ganzes Weingebirge darauf gebaut wäre, bald aber so subtil, zart und wenig, als wären es kleine, ausgeschnittene Kartenblättlein. In diesem Irrgarten haben unsere alten Teutschen lange und viel gewaltet und solches für eine Zier gehalten, wie denn fast alle alten Gebäude, auch die fürnehmsten, mit dergleichen Unordnung erfüllt sind. Diese Unform haben die Gothen nach Italien gebracht; denn, nachdem Rom verheert und zerstört und fast alle römischen Künstler in selbigen Kriegszeiten umgekommen, haben sie durchgehends diese schnöde Art zu bauen eingeführt, womit sie, ihrer Verwüstungen halber, durch ganz Welschland sich mehr denn tausend Flüche auf den Nacken gebürdet und zugezogen. (Bd. I, S. 21 u. ff.)

Ganz gewifs zählt der Verfasser der »Teutschen Akademie« zu den Höchstgebildeten seiner Zeit, ja des ganzen XVII. Jahrh. Es ist nämlich der, als Illustration ersten Ranges, von Kaiser Ferdinand II. geadelte, in Nürnberg (!) sefshafte Maler Joachim von Sandrart, zu unserer Zeit noch von Kunstschriftstellern als „deutscher Vasari" gepriesen. So weit war man unter der Herrschaft der Renaissance, an der Hand der humanistischen Wissenschaft, in der Erkenntnifs der Geschichte und des Wesens der germanischen Architektur gekommen.

Einen Hauptanstofs nach der vorstehend gekennzeichneten Richtung hin hat, man kann es sich leider nicht verhehlen, die Erbauung der St. Peterskirche an die Stelle der, angeblich wegen Baufälligkeit abgebrochenen, gleichnamigen uralten Basilika, gegeben. Ich sage „angeblich", weil es schwer hält, anzunehmen, dafs die Erhaltung eines derartigen Baues unthunlich gewesen sei, selbst wenn ein namhafter Theil der Umfangsmauern aus dem Loth gewichen gewesen wäre. Die über die alte Peterskirche und deren Ausstattung, die Weihgeschenke so vieler Generationen, gefällte Todessentenz gibt im Grunde die damalige Abkehr von den Traditionen noch deutlicher zu erkennen, als der Gedanke des Neubaues und die Art, in welcher derselbe verwirklicht erscheint. Auch damals schon ward übrigens die Bedeutung jener Sentenz tief und schmerzlich weithin, sogar von Solchen empfunden, welche dem regierenden Papste am nächsten standen.[2]) In den Augen des Herrn Graus ist es frevelhaft, unkatholisch, über den Petersdom mit seinem „glorreichen Kuppelbau", der, nebenbei bemerkt, bald nach seiner Errichtung in ein eisernes Band gezwängt werden mufste, um nicht ins Weichen zu kommen, sich abfällig zu äufsern. An höchster Stelle, in Rom, ist man so engherzig nicht. Wohl Wenige haben sich in stärkeren Aus-

[2]) Als Beleg für das oben Gesagte diene die nachfolgende Stelle aus der Schrift Fea's: »Notizie intorno Rafaele« S. 41: „*Qua in re* (dem Neubau von St. Peter) *adversos pene habuit cunctorum ordinum homines et praesertim Cardinales, non quod novam non cuperent basilicam magnificentissimam exstrui, sed quia antiquam, toto terrarum orbe venerabilem, tot sanctorum sepulcris augustissimam, tot celeberrimis in ea gestis insignem funditus deleri ingemiscent.*" Ein eindringlicherer Schmerzensschrei hätte nicht wohl ausgestofsen werden können, und — er blieb unberücksichtigt.

drucken gegen die Renaissance und insbesondere gegen den St. Petersdom vor aller Welt, auch während eines Aufenthaltes in Rom, vernehmen lassen, als der englische Architekt Welby Pugin. Die dortigen Würdenträger liefsen ihn dies nicht entgelten; vielmehr wurden ihm seitens mehrerer derselben Auszeichnungen zu Theil; namentlich erwies auch der Papst sich ihm huldvoll, was er u. A. dadurch bethätigte, dafs er den so strengen Kritiker seiner Weltkathedrale in der Abschiedsaudienz mit einer goldenen Medaille beschenkte. (S. meine Schrift: »Augustus Welby Northmore Pugin, der Neubegründer der christlichen Kunst in England.« Freiburg 1887, Herder. S. 35 u. ff.)

Schon eine flüchtige Vergleichung von Abbildungen der beiden Peterskirchen ergibt, um die schon erwähnten Worte Guhl's zu gebrauchen, eine vollständige Loslösung von der mittelalterlichen Kunstanschauung, einen gewaltsamen Sprung. Der mächtige Neubau fand denn auch Anklang bei Solchen, welche dem altkirchlichen Wesen geradezu feindlich gegenüberstanden. Als besonders bezeichnend sei beispielsweise erwähnt, dafs der Begründer des Freimaurerthums, der Architekt Christopher Wren, bei der Errichtung der Londoner St. Paulskirche, an Stelle der abgebrannten, eines gothischen Prachtbaues, die St. Peterskirche sich zum Muster ausersah. Ein sehr lehrreiches Seitenstück hierzu bildet die, früher stattgefundene Erbauung der Salzburger Kathedrale durch den, im Verfolge abtrünnig gewordenen Erzbischof Wolf Dietrich. In der ausgesprochenen Absicht, mit der Peterskirche zu wetteifern, liefs derselbe ebenwohl an die Stelle einer altehrwürdigen, dem Volke besonders werthen Basilika, nach Beseitigung derselben unter sehr bedenklichen Umständen, durch den Architekten Santino Solario aus Como, in „welscher Manier", wie es in Merians »Topographie des Bayerlandes« (S. 94) heifst, einen gewaltigen Bau aufführen. Selbst die wärmsten Verehrer jener Manier mufs der Anblick desselben stutzig machen, vielleicht sogar Herrn Graus nicht ausgenommen, zumal, wenn er zuvor Kenntnifs von einem, die Unternehmungen des genannten Erzbischofs behandelnden Artikel in Lützows »Zeitschrift für bildende Kunst« (N. Folge I) nehmen will, was ich ihm dringend zu empfehlen mir erlaube.

Dem Vorgange des Herrn Graus folgend, habe ich das Wesen und den Einflufs der Renaissance vorzugsweise mit Rücksicht auf das Gebiet der Baukunst in's Auge gefafst. Ist doch auch diese Kunst, wie ein geistreicher Schriftsteller sich ausdrückt, die Achse aller bildenden Kunst, der Gradmesser ihrer Lebenskraft. In Betreff der Malerei und der Skulptur hier nur die allgemeine Bemerkung, dafs auch auf ihren Gebieten durch die antikisirende Neuerungssucht, das Vordringen des sensualistischen Naturalismus und sonstige Einwirkungen noch, ein Bruch mit der Tradition sich begeben, die religiöse Kunst sich immer mehr verweltlicht hat. Sagt doch schon in Bezug auf Rafael der Jesuit Jungmann in seiner Aesthetik (Bd. II S. 99), dafs die Mehrzahl der Madonnenbilder dieses Meisters sich nicht einmal für das christliche Haus, geschweige denn zur Aufstellung in einer Kirche eigneten. In gröfserem Mafse gilt dies wohl von den Schöpfungen Tizians, welcher, je nach Bestellung, abwechselnd mythologische Nuditäten und katholische Heiligenbilder, alle mit gleich wunderbarer Meisterschaft, malte. Einen dritten, in damaliger Zeit leuchtenden Stern erster Gröfse, Michel Angelo, anlangend, erscheint es mir kaum begreiflich, wie man, im grofsen Ganzen, seinen Skulpturwerken einen kirchlichen Charakter zuerkennen kann. Bei mir wenigstens haben beispielsweise die soviel gepriesenen, strotzenden allegorischen Nuditäten in der Grabkapelle der Medici zu Florenz sogar das gerade Gegentheil von Andacht zuwege gebracht, und stehe ich in dieser Hinsicht keineswegs allein. In einem berühmten Sonette gibt denn auch Michel Angelo, als Greis auf sein künstlerisches Schaffen zurückblickend, klar zu erkennen, wie sehr er Verirrungen zu bereuen habe. So in der dritten Strophe:

„Einst wollte Phantasie der Kunst entschweben,
Und frohnte buhlerisch den eitlen Sinnen;
Doch wie der Mensch nur Eitles will gewinnen,
So war, nun kenn' ich's wohl, auch ihr Bestreben."

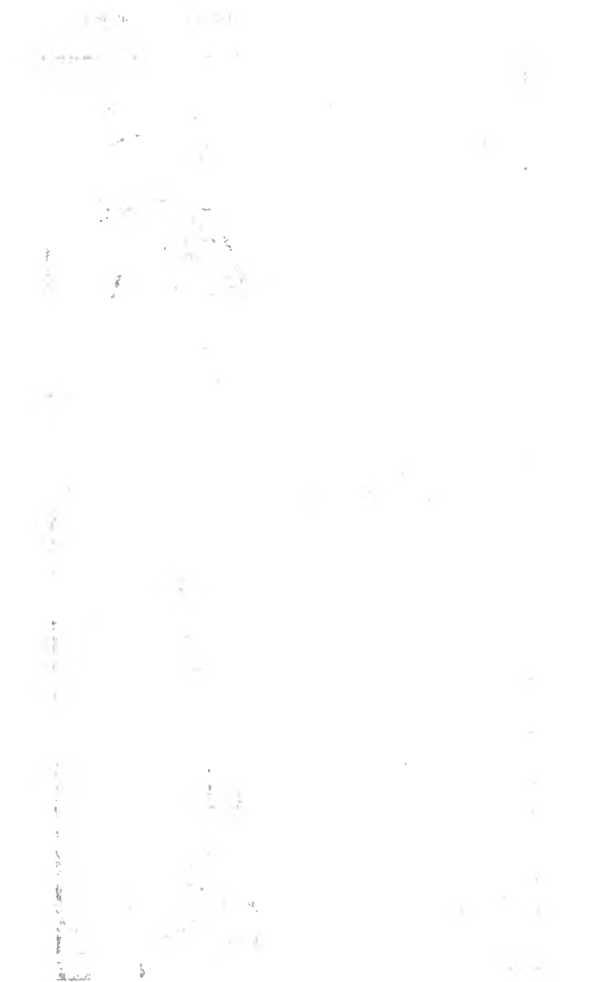
Unvergleichbar mehr haben die Epigonen dieser drei gewaltigen Meister zu bereuen, ohne wie diese auf Grund seltenster Genialität entschuldigt werden zu können.

Es sei in Erinnerung gebracht, dafs ich nur die Frage, ob die Kunstrichtung der Renaissance als eine kirchliche betrachtet werden kann, zu erörtern beabsichtige. Herr Graus erachtet jene Richtung sogar für eine streng kirchliche. Die gedachte Frage verneinend, bin ich weit davon entfernt, zu behaupten, dafs

nicht sehr Anerkennenswerthes, in seiner Art Vollendetes, Reizvolles während der in Rede stehenden Periode geschaffen worden ist. Namentlich gilt dies betreffs der Früh-Renaissance, in welcher übrigens, wenigstens was die Architektur anlangt, die mittelalterliche Grundanschauung, das gothische Schema, noch bald mehr, bald weniger, fortlebte. So wenig wie über alle Schöpfungen der Renaissance ohne Unterschied, weniger noch ist der Stab über alle Anhänger und Förderer derselben zu brechen. Unter denselben, überhaupt unter den Humanisten im Allgemeinen, befanden sich in nicht geringer Zahl wahrhaft christlich gesinnte, zum Theil hochbegabte Männer. Dies zu bestreiten ist, meines Wissens, noch keinem „modernen Gothiker" eingefallen. Wie es gekommen ist, dafs auch sie der neuen, vom Mittelalter abgekehrten Strömung sich hingaben, und dafs diese Strömung so weit um sich griff, bis sie, durch das Barock hindurch, in naturgemäfser Fortentwicklung im Zopfthum ihr Ende fand — diese Frage fällt aufserhalb des Rahmens gegenwärtiger Besprechung. Ein Hinweis darauf, dafs da, wie es sich nicht ganz selten im Reiche des Geistes begeben hat, influenzaartige Einwirkungen stattfanden, von welchen auch die kräftigsten Naturen erfafst werden, genügt jedenfalls für sich allein nicht, jenen Vorgang zu erklären.

Zum Schlufs noch Einiges im Hinblick auf das Schlufswort des Herrn Graus zu seiner Schrift: »Die Kirche und die Renaissance«. Den Kern desselben scheint folgender Satz bilden zu sollen: „Die Kirche umfafst was die Menschheit ewig Giltiges bringt; in diesem Sinne ist jeder Stil kirchlich. Die Kirche steht über den wandelbaren Dingen; sie ist mit ihrer Kunst nicht an einen Stil gebunden; in diesem Sinne gibt es keinen kirchlichen Stil." (Das gesperrt Gedruckte findet sich so bei Graus.) Ganz klar ist mir, ich gestehe es, der Sinn dieser Aussprüche nicht. Insbesondere wäre Aufklärung darüber zu wünschen, was als „ewig Giltiges" anzusehen ist. In den Augen des Herrn Graus anscheinend auch die Renaissance, nebst den aus ihr erwachsenen Stilarten, bis zum Rokkoko hin. Das wäre freilich eine überaus einfache Lösung unserer Streitfrage. Meines Dafürhaltens umfafst die Kirche nur, was ihrem Wesen entsprechend, von christlich-religiösem Geiste belebt ist, was dem Urquelle des Wahren und Schönen entspringt und nach demselben zurückstrebt. Es fragt sich, ob dies, im grofsen Ganzen genommen, von der Renaissance gelten kann. Schon deren Bezeichnung als „Wiedergeburt" spricht dagegen. Was anders kann da als wiedergeboren gedacht sein und ist auch in Wirklichkeit so gedacht worden, als Wiederaufleben der vorchristlichen, der heidnischen Kunst und Litteratur? Die Schöpfungen der Wiedergeburtsperiode entsprechen denn auch, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, jener Deutung. Dafs der Gothik des Mittelalters ein entschiedener kirchlicher Charakter beiwohnt, gibt Herr Graus zu und wird dermalen von Niemandem mehr im Ernst bestritten. Wir haben aber gesehen, mit welcher Verachtung, zufolge des Vordringens der Renaissance, auf die Gothik herabgesehen ward, welche Mifshandlung deren Schöpfungen zu bestehen gehabt haben. Ergibt sich nicht auch daraus der Schlufs, dafs der Sinn für das Kirchliche in der Kunst, das Verständnifs desselben abhanden gekommen war? Indem die sogen. Neugothiker diese Frage bejahen, sind dieselben doch weit davon entfernt, in der gothischen Kunstweise die ausschliefslich kirchliche, die „alleinseligmachende", wie ein beliebtes Schlagwort ihnen schuld gibt, zu erblicken. Im Namen derselben glaube ich sagen zu dürfen, dafs die alten Basiliken sie mit Ehrfurcht erfüllen, dafs sie die würdevolle Grofsartigkeit der romanischen Dome bewundern. Wenn sie mit den Meistern, welche an solchen Domen bauten, in der Gothik ein Höheres, einen konstruktiven Fortschritt erkennen, so schliefst dies die Möglichkeit eines weiteren Fortschritts keineswegs aus. Nur in der Renaissance ist, ihrer Ueberzeugung nach, ein solcher nicht gegeben. — Damit nun genug über unser Thema, die Frage von der Kirchlichkeit der Renaissance. Nur noch meiner Verwunderung über den letzten Satz des Schlufswortes sei Ausdruck gegeben. Herr Graus meint da, auch für die Kunst habe der berühmte Spruch von der Katholicität des Glaubens zu gelten: *Id teneamus, quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum.* — Danach hätte ich mit Herrn Graus um Luft gestritten, denn eine, diese drei Merkmale an sich tragende Kunst oder Kunstweise gibt es nicht, hat es niemals gegeben und wird es niemals geben.

A. Reichensperger.





Tafelgemälde aus der Schule des „Meisters der Lyversberger Passion".

II. Die Verkündigung.

(Vergl. II. Band dieser Zeitschrift Sp. 369 u. 370.)

Die polychrome Ausstattung der Aufsenfassaden mittelalterlicher Bauten.

I.


s ist meine Absicht nicht, an dieser Stelle den Entwickelungsgang der polychromen Ausstattung der mittelalterlichen Fassaden darzustellen oder die angewandte Technik einer eingehenden Besprechung zu unterziehen, da eine solche Arbeit den Rahmen unserer Zeitschrift weit überschreiten würde. Ich bezwecke mit diesen Zeilen nichts weiter, als an der Hand noch erhaltener Muster die verschiedenen (mir bekannten) Methoden kurz darzustellen in der Hoffnung, dafs Andere, die auf diesem Gebiete eingehendere Kenntnisse erworben haben, sich dadurch veranlafst fühlen möchten, diese zum Besten zu geben, und dadurch weitere Forschungen über diesen interessanten Kunstzweig herbeizuführen.

Wenn man vom Ende des vorigen und dem Anfange dieses Jahrhunderts absieht, einer Periode, die in ihrer Geschmacksverwirrung und in ihrem Mangel an Kunstsinn so manche Innen- und Aufsenbemalung alter Bauten unter einem grellen Kalkanstrich verschwinden liefs, finden wir zu allen Zeiten und bei allen Kulturvölkern das Bestreben, die Bauten auch im Aeufsern durch Farbe zu beleben.

An den egyptischen Bauten wurden bildliche Darstellungen als Flachreliefs behandelt (Koilanaglyphen) so zwar, dafs das Relief nicht vor der Mauerfläche hervortrat, sondern durch tiefes Einschneiden der Konturen gebildet wurde. Diese Reliefs wurden in ganzen Tönen ohne Modellirung in reicher harmonischer Farbengebung bemalt, und die Konturen kräftig behandelt.

Dasselbe System finden wir an den assyrischen Bauwerken wieder; doch kam hier noch die Verwendung glasirter Ziegel hinzu, auf denen Figuren, geometrische Ornamente oder Blumen dargestellt waren.[1])

Die Griechen gingen noch einen Schritt weiter, indem sie nicht nur Figuren und Ornamente auf den sonst schmucklosen Flächen anbrachten, sondern sie malten auch Pflanzenornamente auf die einzelnen Architekturtheile, so dafs diese nun erst recht in ihrem vollen konstruktiven Werth zur Geltung kamen. Auch bemalte Thonplatten finden wir an den Bauten Griechenlands.

Die Römer, denen der feine Kunstsinn der Griechen abging, suchten weniger durch eine wohlthuende Farbengebung das Auge zu erfreuen als vielmehr es zu blenden durch eine pomphafte Zurschaustellung des kostbarsten Materials.

Die persischen Bauten sind häufig mit buntbemalten und glasirten Thonplättchen bekleidet bis in die Kuppeln und Minaretspitzen hinauf. Ein eigenthümliches Dekorationsmittel besteht darin, dafs bei den häufig durchbrochenen Fenstereinfassungen die vertieften Stellen mit farbigem Glas ausgefullt wurden.

Bei den Arabern sind die Architekturtheile mit reichen in Farbe und Gold gemalten Verzierungen bedeckt, die untern Mauertheile mit farbigen Marmormosaiken oder bemalten und glasirten Thonplättchen bekleidet. Manchmal sind die Zeichnungen in die Marmorplatten eingeschnitten und die Vertiefungen mit gefärbtem Kitt ausgefüllt, ähnlich wie man im Mittelalter die Grabplatten behandelte.

Das ganze Mittelalter hindurch bis in die Spät-Renaissance hinein wurden die mannigfachsten Dekorationsmittel zur Belebung der Fassaden verwandt und immer in äufserst rationeller Weise dem vorhandenen Baumaterial Rechnung getragen.

In Italien finden wir schon im frühen Mittelalter reich dekorirte Fassaden, an denen Mosaikbilder mit farbigen Marmorinkrustationen abwechseln (Dom von Siena, XIII. Jahrh.). Selbst Säulen wurden mit Mosaikbekleidung versehen, so im Kreuzgang des Domes von Monreale (aus der Mitte des XII. Jahrh.) und am Kreuzgang von St. Paolo in Rom, welch' letzterer auch noch durch seine farbenprächtigen Friese in Marmormosaik bemerkenswerth ist.

Besondere Erwähnung verdient die häufig vorkommende Dekorationsart, dafs verschiedenfarbiges Material schichtweise abwechselt, und die Hauptglieder des Baues durch farbig ornamentirte Streifen in Marmor, Thonfliesen etc. hervorgehoben werden.

Das primitivste Mittel, eine Kontrastwirkung bei einfarbigem Material zu erzeugen, besteht darin, dafs man horizontale Schichten mit Fischgrätenmauerwerk, oder kleine regelmäfsig bearbeitete Steine mit grofsen Quadern abwechseln läfst. Daraus ergab sich dann bald die An-

1) Dollmetsch »Der Ornamentenschatz«.

wendung verschiedenfarbiger Steine, wie z. B. am Klarenthurm in Köln das Mauerwerk aus kleinen quadratischen Steinen besteht, das von mannigfachen Streifen und bunten Mustern in kleinen andersgeformten weifsen und schwarzen Steinen und röthlichen Ziegeln durchzogen ist.[2])

Die Durchgangshalle des Klosters zu Lorsch zeigt oberhalb der Bögen eine Mauerverkleidung von rothem und weifsem Marmor in Schachbrettmuster. Auch die Kirche des Lorscher Klosters (876 bis 882 erbaut) ist im Aeufsern durch Anwendung verschieden gefärbten Materials geschmückt gewesen, da sie in der Klosterchronik mehrfach „die Bunte" *(ecclesia varia)* genannt wird.

Sehr häufig findet man an Kirchenbauten die Mauerbögen abwechselnd in hellen und dunklen Bogensteinen ausgeführt (St. Michaelskirche in Hildesheim), wie auch manchmal in den Mauern verschiedenartiges Material in schichtweisem Wechsel, so an den alten Theilen des Domes zu Trier, wo rothe Ziegel mit gelben bezw. grauen Steinen abwechseln, während die Umrahmungen der Fensteröffnungen ausschliefslich in rothem Stein gehalten sind.[3])

Der Vorbau des Schlosses Benvillers bei Lisieux (Frankreich) ist im Erdgeschofs ganz mit regelmäfsig behauenen Steinen geblendet, die mit rothen und grünen Ziegeln abwechseln, während in dem darüber befindlichen Holzbau die Wände mit verschiedenen zu geometrischen Figuren zusammengesetzten Holzarten bedeckt sind und das Dach in buntfarbigen Ecksteinen ausgeführt ist.

In den nördlichen Gegenden Deutschlands, wo das Steinmaterial nur schwer bezw. mit Aufwand von grofsen Kosten zu beschaffen war und deshalb der Ziegelbau durchgehends angewendet wurde, kam man natürlicher Weise bald dazu, den Ziegeln eine verschiedene Färbung zu geben und diese durch Glasur noch kräftiger hervortreten zu lassen.

Dadurch war es verhältnifsmäfsig leicht geworden, die Haupttheile eines Gebäudes sowie auch die Profile ihrem Werthe entsprechend hervorzuheben und dem Bau das Monotone der einfarbigen Ziegelmassen zu nehmen. Die zur Verwendung kommenden Farben sind roth, schwarz, grün und violett. (In ältern Bauten begegnen meist nur rothe und graue Ziegel.) Eines der schönsten Beispiele dieser Art ist zweifellos die Fronleichnamskapelle der Katharinenkirche in Brandenburg (XV. Jahrh.). Die angewandten Farben sind roth, schwarz, grün, zuweilen violett, selten gelb, blau und weifs.

Hand in Hand mit dieser Dekorationsweise ging die Ausstattung der Dächer mit farbigen und verglasten Thonplatten, wovon uns in der Schweiz und Süddeutschland noch manche Beispiele erhalten sind. In Basel zeigt die frühere Minoritenkirche noch die alte Eindeckung in grünen, gelben, rothbraunen, weifsen und schwarzen Thonplättchen. Aehnliche Behandlung finden wir an einem Theil von St. Stephan in Wien, in Bozen, Kolmar u. s. w. Hier mag auch zugleich erwähnt sein, dafs die Bleieindeckungen (nach dem Ausdrucke von Viollet-le-Duc) wie kolossale Goldschmiedearbeiten behandelt wurden, indem man den Platten durch Auftragung von Email und Gold eine ungemeine Farbenpracht verlieh. So war unter anderen das Chordach des Domes zu Köln mit Bleiplatten gedeckt, die mittelst flacher Zinnlöthung mit vielfachen vergoldeten Zierrathen und grofsen Buchstaben, welche Verse auf die hl. drei Könige bildeten, damaszirt waren. Selbstverständlich waren die reich durchbrochenen Dachkämme ebenfalls mit Gold und Farben geschmückt.

Natürlicher Weise konnte man nicht immer und überall eine farbige Dekoration der Fassaden zu Stande bringen, sei es, dafs das unter der Hand befindliche Material sich nicht dazu eignete, sei es, dafs die Kosten nicht zu erschwingen waren, sei es — und dies ist wohl meistens der Hauptgrund — dafs die Bauten nicht in einem Gufs vollendet wurden und man sich schliefslich mit der Innenbemalung begnügte. Nichtsdestoweniger sind solche Aufsenbemalungen ausgeführt worden, bei denen dann der Maler die Arbeiten des Steinmetzen durch eine harmonische Farbengebung belebte und hervorhob. Höchst interessant ist die Beschreibung, welche Viollet-le-Duc in seinem »Dictionnaire d'architekture« über die Bemalung der Vorderfassade der Notre-Dame-Kirche in Paris gibt: „Die Dekorationsmalerei", sagt er in seinem

[2]) Otte »Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland«, S. 23.

[3]) Die Blendung des Mauerwerks in verschiedenfarbigen Steinschichten findet man das ganze Mittelalter hindurch. Ich erinnere nur an die spätgothischen Kirchenbauten des Jülicher Landes (XV. u. XVI. Jahrh.) wo Ziegel mit Tuffstein, Sandstein oder Mergelschichten abwechseln.

Artikel »Peinture«, „wurde nicht allein für die Innenwände verwandt, sie spielte auch eine grofse Rolle im Aeufsern der Gebäude. Die Fassade der Notre-Dame-Kirche bietet zahlreiche Spuren von Malereien und Vergoldung, nicht sowohl auf den flachen Mauertheilen als vielmehr auf den Profilen, Säulen, Ornamenten und Statuen. Dieselbe Beobachtung kann man unter den Portalen der Kathedralen von Rheims und Amiens machen, und selbst die an der Spitze der grofsen Giebel des Kreuzschiffes der Kathedrale von Paris angebrachten Ornamente, welche gegen 1257 ausgeführt wurden, waren vergoldet auf dunkelrothem und schwarzem Grund."

„Die Farbengebung im Aeufsern der Gebäude ist viel greller als die im Innern; da sind grellrothe Töne (Vermillon glasirt mit brillantem Purpur), hellgrüne, in's Orange gehender Gelbocker, schwarze und weifse unvermischt, selten blaue. In der That gestatten das direkte, lebhafte Licht und die scharfen Schatten ein härteres Kolorit, das in dem gedämpften und zerstreuten Licht des Innern unerträglich wäre."

„Die Statuen sind nach der alten Methode durch schwarzbraune Linien nachgezeichnet, welche die Züge des Gesichtes, den Saum der Draperien, die Stickereien und Falten der Gewandung hervortreten lassen. Ebenso sind die Ornamente sehr kräftig mit schwarzen Linien nachgezeichnet, entweder auf dem Grund oder auf den Kanten. Zuweilen waren unter den vorspringenden Theilen der Traufleisten, Gurt- oder Dachgesimse Rundstäbe in rothem und grünem Ton durch weifse oder gelbe Perlen hervorgehoben und gaben dadurch den Profilen eine eigenartige Feinheit. In Bezug auf die monumentale Malerei sind wir so zaghaft geworden, dafs wir heute kaum diesen Kunstausdruck begreifen. Mit der Malerei, die mit der Architektur in Verbindung gebracht wird, steht es gerade so wie mit einer musikalischen Komposition, die, um verstanden zu werden, mehrmals gehört werden mufs. Wenn vor zwanzig Jahren kein Mensch in Paris eine Symphonie von Beethoven verstand, so kann man deshalb Beethoven keinen Vorwurf machen. Die Harmonie ist eine Sprache sowohl für das Auge wie für das Gehör, man mufs sich damit vertraut machen und ihren Sinn zu erfassen suchen. Einige aufgeklärte Personen geben gerne zu, dafs das Innere der Gebäude mit Malereien geschmückt werden kann; aber die Idee, das Aeufsere zu schmücken, erscheint sehr fremdartig, vor allem wenn es sich darum handelt, nicht sowohl einige Bogenfelder in den Portalen als eine zusammenhängende Bemalung herzustellen, die sich fast über die ganze Fassade erstrecken sollte. Indessen hatten die Künstler des Mittelalters niemals die Idee, eine Fassade von 70 *m* Höhe und 50 *m* Breite wie die der Notre-Dame-Kirche, ganz mit Farbe zu bedecken, vielmehr brachten sie auf dieser ungeheuren Fläche nur eine partielle Bemalung an. So sind in Notre-Dame die drei Thüren mit ihren Bögen und Bogenfeldern ganz bemalt und vergoldet; die vier Nischen, welche diese Thüren miteinander verbinden und vier Kollossal-Statuen enthalten, waren ebenfalls bemalt. Darüber bildete die Galerie der Könige ein breites, ganz vergoldetes Band. Die Bemalung oberhalb dieses Bandes war nur mehr mit den beiden grofsen Fensterarkaden unter den Thürmen und dem Mittelradfenster verbunden, das in Gold strahlte. Der obere Theil, der sich in der Höhe verliert, war im Steinton belassen. Wenn man diese Fassade genau betrachtet, so kann man sich leicht einen Begriff von der glänzenden Wirkung machen, welche dieser Theil, der in so schönem Einklang mit der künstlerischen Komposition steht, hervorbringen mufste. In dieser Bemalung spielte die schwarze Farbe eine bedeutende Rolle. Sie konturirte die Profile, füllte den Grund, umschlofs die Ornamente, zeichnete die Statuen in breiten mit richtigem Formengefühl gezogenen Linien. Die schwarze Farbe erschien da wie eine Retouchirung von Meisterhand ausgeführt, um den Formen das Kalte und Trockne zu nehmen; manchmal diente sie nur dazu, einen breiten braunen Strich zu kräftigen. Die Dächer glänzten in brillanten Farben, sei es durch Zusammenstellung glasirter Pfannen, sei es durch Malerei und Vergoldung, die auf Bleiplatten aufgetragen war. Manchmal brachten Glastafeln, auf dem Fond mittelst Kitt befestigt und mit einer Unterlage von Zinn oder Gold versehen, sehr lebhafte Lichteffekte zwischen den matten Tönen hervor."

„Warum", fügt er schliefslich hinzu, „warum berauben wir uns all dieser Mittel, welche die Kunst uns bietet, warum behauptet die sogenannte klassische Schule, dafs die Steifheit und Monotonie die unzertrennlichsten Begleiterinnen des Schönen seien, wenn die Griechen, die man

uns als ausgezeichnete Künstler hinstellt, immer ihre Gebäude sowohl im Aeufsern wie im Innern bemalten und das nicht zaghaft, sondern mit Hülfe ungemein lebhafter Farben?"

Viollet-le-Duc zufolge soll nach dem XVI. Jahrhundert in Frankreich die Aufsenbemalung der Gebäude nicht mehr in Gebrauch gewesen sein und man nur noch mit verschiedenfarbigen Ziegeln und Fayencen einige Farbeneffekte zu erzielen gesucht haben. In Deutschland hingegen ist diese Kunst noch bis in's XVII. Jahrhundert hinein in Uebung gewesen und zwar nicht nur bei kirchlichen, sondern auch bei Profanbauten. Ich zweifle nicht daran, dafs auch in Frankreich noch spät die Aufsenbemalung im Schwunge war, da in den angrenzenden belgischen Provinzen dieselbe im ganzen XV. Jahrhundert in voller Bluthe stand.[4]) Clocquet in seinem Buche »Etudes sur l'art à Tournai« führt ein Beispiel von Aufsenbemalung aus den Jahren 1575 bis 1585 an, die an der Kapelle de la Halle ausgeführt war. Fast alle mittelalterlichen Bauten in der dortigen Gegend zeigen noch Spuren von Aufsenbemalung; die unten angeführten Beispiele mögen als Beleg genügen.

Eine eigenthümliche, aber jedenfalls äufserst wirksame Dekorationsweise, welche im »Bulletin monumental« Nr. 1 und 2 von 1887 beschrieben ist, mag hier noch kurz erwähnt werden: „Das Wohnhaus aus dem XV. Jahrhundert, ein Holzbau (Fachwerkbau), ist wegen seiner originellen, polychromen Ausstattung sehr bemerkenswerth. Diese Dekoration erinnert an eine Bekleidung mit glasirten Thonplatten, ohne jedoch eine servile Nachahmung zu sein. Da der Künstler die glänzenden Thonplatten von Dieppe und Beauvais nicht zu seiner Verfügung hatte, füllte er die Felder zwischen den Holztheilen mit einer starken Mörtelschicht aus, zog dann die Zeichnung in tiefen Linien in den noch feuchten Bewurf und füllte diese Linien mit Kitt in verschiedenen Farbentönen aus. Die Verbindung des Kittes mit dem Mörtel war eine durchaus feste und ist auch die Dekoration bis heute gut erhalten geblieben.[5]) Es liegt auf der Hand, dafs diese Dekorationsweise hauptsächlich auf Konturzeichnungen berechnet ist, da es wohl nicht thunlich wäre, gröfsere Flächen mit Kitt auszufüllen, während in dem besonders in Italien beliebten Sgraffitto das Gegentheil der Fall ist. Bekanntlich wird dieses in der Weise ausgeführt, dafs zwei verschieden gefärbte Mörtelschichten übereinander auf die Mauer aufgetragen werden und der Zeichnung gemäfs abgehoben (ausgekratzt-sgraffare) wird, wodurch eine gewisse Modellirung erzielt werden kann. In neuerer Zeit hat man auch bei uns diese Dekorationsmethode einzuführen versucht. Ob dieselbe aber für unser Klima geeignet ist und sich auf die Dauer bewähren wird, mufs noch abgewartet werden.

Als weiteres Dekorationsmittel verdient das Verfahren Erwähnung, die gewünschten Darstellungen, seien es Ornamente oder Figuren, ohne Anwendung von Farbe hervortreten zu lassen. Dies geschah in der Weise, dafs man in den feuchten Bewurf die Konturen einritzte und den Grund aufrauhte, während die Figuren glatt blieben. (Diese Methode, neuerdings manchmal auf Holz angewendet, erzielt schöne Effekte.) Die aufgerauhte Fläche wird bald durch die Einwirkung der Witterung viel dunkler als das Bild, welches dann scharf und deutlich hervortritt.

Meerssen. L. von Fisenne.

[4]) »Etudes sur l'art à Tournai« par L. Clocquet Seite 56: „La façade opposée (de la Halle des doyens des métiers) était décorée des statues du roi Saint Louis le sceptre à la main, et de la reine également portées sur »des encorbelures« et couvertes de »tabernacle« et au centre d'une image du petit Dieu qui était peint tout de sinople ... Derrière ces trois images étaient peints trois draps vermaulx (rouges) semés de fleurs de lis. Elles furent repeintes en 1484 par Philippe Voisin en même temps que les armes royales de la façade principale . . . Le même artiste restaura la polychromie des figures de Notre-Dame et de Saint Louis en 1508."

Ferner Seite 58 in der Beschreibung der »Maison des échoppes de la ville«: „Le chéneau était peint en vermillon, semé des armes du roi, du dauphin, de la reine et de la ville et une riche polychromie couvrait les vingt figurines des bracons, et toutes les statues de la façade. Philippe Voisin exécuta toutes ces peintures en 1477 et dora de fin or »toutes les heuses et foelles faisant crestes à la dite wimberghe; tout le fond de la dite wimberghe fut estoffé de fin azur avec des fleurs de lis d'or«. La façade même était peinte de fin vert à l'huile."

[5]) Dieselbe Dekorationsweise ist in der Kirche von Saint Généroux in Frankreich angewendet und sind die Zeichnungen dort in den Stein eingeschnitten und mit farbigem Kitt ausgefüllt.

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.





(Aus „Thomas von Kempen", Commans'sche Prachtausgabe.)

Wir bringen in empfehlende Erinnerung die in unserm Verlage erschienene:

Pracht-Ausgabe

des gottseligen

Thomas von Kempen:

VIER BÜCHER

von der

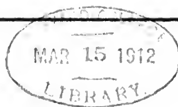
Nachfolge Christi.

Übersetzt von **Dr. F. X. Müller**, kath. Pfarrer.
Illustriert von **H. Commans.**

Quart-Format. Preis broschiert Mark 20.–, Gebunden in Original-Einband von Leinen M. 25.–, Schafleder M. 28.–, Kalbleder M. 32.–.

Der von der Meisterhand des Düsseldorfer Historienmalers **H. Commans** herrührende reiche Bilderschmuck und die wirklich vornehme Ausstattung des Buches überhaupt machen dasselbe zu einem Prachtwerk ersten Ranges. Man sagt dem Maler nach, daß er ein verständnisvoller Leser der „Nachfolge" sei, und das mit Recht, denn die Commans'schen Gestalten sind nicht nur künstlerisch vollendete, sondern sie athmen auch denselben Geist, welcher dem Buche innewohnt, und sind geeignet, die Wirkung der Mahnungen und Unterweisungen zu verstärken.

Jeder gläubige Katholik, jeder Kunstfreund wird Gefallen finden an dem Buche, bei welchem Künstler und Verleger bemüht gewesen sind, ihr Bestes zu geben. Das Werk kann durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie direkt von der Verlagshandlung bezogen werden.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 3.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1890.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juni 1890.



Marmor-Epitaph des Erzbischofs Adolf von Schauenburg († 1556)
in der Stephanus-Kapelle des Kölner Domes.

Abhandlungen.

Die polychrome Ausstattung der Aufsenfassaden mittelalterlicher Bauten.

II.

Leider sind uns nicht viele Bauten erhalten geblieben, an denen die Aufsenbemalung noch deutlich zu erkennen ist; häufiger sind die Fälle, wo einzelne Bautheile, besonders Portale und Statuen, noch die alte Bemalung aufweisen. In de Farcy »Clochers, Sonnerie, Horloge et Forche de la Cathédrale d'Angers« fand ich folgende Notiz: „Oberhalb der vier Dachluken des Glockenthurmes befanden sich Kriegerfiguren. Die Statuen aus Tuffstein hatten $5^1/_2$ Fufs Höhe. Sie waren von dem Bildhauer Macé Bryand angefertigt und wurden demselben mit 37 livres 10 sous bezahlt. Der Maler Roland Lagout schmückte dieselben mit lebhaften Farben, vergoldete die Lanzen und bemalte den Grund hinter den Dachluken, worauf die Figuren standen."

Weiter: „Als die Thurmspitze vollendet war, gab man sich daran, Thürmchen an den vier Ecken des Glockenthurmes aufzumauern. Diese waren mit den Statuen der zwölf Apostel geschmückt, welche von Macé Bryand angefertigt und von Roland Lagout bemalt waren. Auf der Spitze jedes Thürmchens glänzt ein vergoldetes Kreuz aus Kupfer, von Nik. Trotte gegossen. Die ganze Arbeit war am 27. Juli 1521 vollendet."[1])

„Die Kuppel, welche 1540 der Mittelthurm ersetzte, war mit Blei gedeckt und in Blau mit Gold bemalt (estoffé d'or et d'azur), ebenso wie das Zifferblatt der Uhr. Das Dach des kleinen Dachreiters, ebenfalls mit Blei gedeckt, war mit goldenen Lilien bemalt.

Am 23. April 1537 bemalte Roland Lagout die Bleideckung der kleinen Laterne der Kirche. (»Fait le portrait de la plomberie de la petite lanterne de l'église.«)

Am 27. Oktober 1540 bemalte derselbe Maler die Leiste und die Köpfe unterhalb der Laterne. Auf diesem Fries steht die Inschrift: „DA PACEM DOMINE IN DIEBUS NOSTRIS ET DISSIPA GENTES QUI BELLA VOLUNT. 1540."

Eine ungemein reiche Ausstattung des Daches von Notre-Dame in Châlons-sur-Marne erwähnt Viollet-le-Duc in seinem »Dictionnaire d'architecture, article Plomberie«. „Die Eindeckung datirt in ihren ältesten Theilen aus dem Ende des XIII. Jahrh. Die Bleiplatten waren gravirt; die vertieften Linien, mit einer schwarzen Masse gefüllt, bildeten Figuren und Ornamente. Bemalung und Vergoldung hob die zwischen den gravirten Linien liegenden Theile hervor. Zu bemerken ist, dafs fast alle Bleideckungen des Mittelalters mit Farben, die mittelst einer sehr kräftigen Beize aufgetragen wurden, geschmückt waren. Auch die Dachrinnen waren oft bemalt.[2])

Die Portale von St. Maurice in Angers, Puy-Notre-Dame und ein Seitenportal von Notre-Dame in Rheims, welch letzteres von Gailhabaud veröffentlicht wurde, sind ebenfalls reich polychromirt.

Das Südportal der Kreuzkirche in Gmünd hat auch noch seine prachtvolle alte Polychromie bewahrt. (Lübke »Plastik«.)

Als ein eigenthümliches Beispiel der Herstellung dauerhaft farbiger Skulptur für das Aeufsere von Gebäuden mag noch die 25 Fufs hohe Hauptrelieffigur der Madonna mit dem Kinde erwähnt werden, die sich am Chor der Schlofskirche zu Marienburg i. Pr. befindet. Sie besteht aus Stucco und ist durchaus mit einem Mosaiküberzuge, von farbigen und vergoldeten Glasstückchen, versehen.[3]) Der plastische Stil ist an diesem Werke zwar keineswegs ausge-

[1]) Die Strebebögen der Kathedrale von Orleans hatten in ihren Nischen vergoldete und bemalte Heiligenstatuen. (H. d'Orleans par F. le Maire, 1648, p. 89.)

[2]) [Auch die Kuppel der St. Gereonskirche zu Köln war bis in die 70er Jahre noch mit einigen Bleiplatten gedeckt, welche durch theilweisen Aufstrich von Asphalt eine gewisse Musterung erhalten hatten. D. H.]

[3]) [Dafs diese musivische Ummantelung ursprünglich nicht beabsichtigt war, beweisen die Spuren der Polychromie, welche sich unter ihr als Bemalung der Stuckfigur erhalten haben. D. H.]

zeichnet, der farbige Glanz desselben jedoch von sehr eigenthümlicher Wirkung, zumal wenn es, von der Frühsonne beschienen, weit über die Landschaft hinausleuchtet. (Kugler »Handbuch der Kunstgeschichte«.)

An der Elisabethkirche in Marburg sollen die Fensterumrahmungen und Portale reich in Gold und Farben bemalt gewesen sein. Nach Otte ebenfalls die Chorpartie des Domes zu Breslau und die südliche Vorhalle des Domes zu Magdeburg.

Einen ganz andern Charakter hat die Bemalung an den Bauten, bei denen das angewandte Material einen Bewurf auf der ganzen Oberfläche bedingte, wie z. B. in der Moselgegend. Dort wurde im Mittelalter der sehr brüchige und dünnschichtige Schieferstein zum Mauern verwendet. Mit diesem Material ist es aber unmöglich, eine auch nur einigermafsen glatte Aufsenmauer herzustellen. Ohne Bewurf hätte man auch die Mauer gegen den Einflufs der Witterung nicht schützen können. Daher kam man schon sehr früh dazu, die Mauern auch an den Aufsenseiten mit einen kräftigen Kalkbewurf zu versehen. Dieser Bewurf, der je nach dem zur Verwendung kommenden Sande einen röthlich-gelben, oder röthlich-weifsen Ton hatte, konnte natürlich nicht ohne Bemalung bleiben. Die Künstler des Mittelalters konnten sich eben nicht in den Gedanken finden, dafs eine grofse weifse Fläche mit, gleichviel welcher Umgebung, sich harmonisch verbinden lasse. Man ging also dazu über, die Mauern durch kräftige rothbraune Striche in Quadern einzutheilen, und hob dann die einzelnen Profile und Gesimse durch besondere Farbengebung hervor. Ein noch gut erhaltenes Beispiel einer solchen Malerei aus dem Ende des XII. Jahrh. bieten uns Chor und Querschiff der früheren Stiftskirche (jetzigen Pfarrkirche) in Carden an der Mosel.*) Die Bemalung scheint jedoch nicht ganz zum Abschlusse gebracht zu sein, da die grofsen Rundfenster des Querschiffes alle Farbe entbehren, während die Giebel verhältnifsmäfsig reich gehalten sind. Unter den Giebeln zieht sich ein Gesims mit Bogenfries hin, der auf Kragsteine aufsetzt. Diese Kragsteine sind gelb, die Bogen roth und das Gesims in Längen von ca. 60 *cm* abwechselnd roth und gelb, ebenso wie die Giebelabdeckungen. Diese Abwechselung der beiden Farben ist doppelt, so zwar, dafs, wenn die Platte der Gesimse und Decksteine roth ist, der Wulst gelb gehalten ist, und umgekehrt. Die Fugen sind weifs. Das Giebeldreieck zeigt drei kleine Rundfenster im Dreieck um ein schmales im Halbkreise geschlossenes Fenster. Die Umrahmung dieser Fenster auf der Mauerfläche ist roth mit weifsen Fugen. Auf den Wulst sind Halbkreise mit Blättern gezeichnet, die abwechselnd nach Aufsen und Innen gerichtet sind. Die Halbkreise und Blätter sind weifs, der Grund dunkelblau. Die Zwickel zwischen den Kreisen sind gelb mit unregelmäfsigen weifsen Punkten, die rothbraun konturirt sind. Der Wulst umschliefst einen Vierpafs mit einfacher Schräge. Diese ist weifs, die Kante roth und daneben wieder ein weifser Streifen, während die Zwickel roth sind. Der Wulst des obern Rundfensters ist mit einem weifsen und dunkelblauen Bande umwunden, zwischen denen ein gelber Trennungsstreifen sich hinzieht. Auf dem weifsen Bande sind schwarze und auf dem blauen Bande gelbe Ringe. An den Fenstern des nördlichen Querschiffes sind die Wulste gelb mit weifser Umrahmung; darauf sind unregelmäfsige schwarze Tupfen mit weifsem Kern und weifse Tupfen mit schwarzem Kern angebracht. Die weifsen Zeichnungen sind überall schwarz konturirt.

Die Chorpartie ist besonders reich gehalten und läfst sich auch dort, trotz der darüber hingegangenen Jahrhunderte, die Farbengebung sowohl als die Zeichnung der Ornamente noch sehr gut erkennen.

Das Mauerwerk zwischen der in dunkler Basaltlava hergestellten Plinthe und dem Gurtgesims unter den Fenstern ist durch mit Rundbögen verbundene Lisenen in fünf Felder geschieden. Das Gesims unter den Fenstern besteht aus einer Platte und einem mit Blätter verzierten Wulste. Die Platte ist roth und die Blätter waren gelb mit dunkelbraunen Konturen. Um die drei im Halbkreis geschlossenen Chorfenster zieht sich als Rahmen ein Wulst mit kräftiger Schräge. Der Wulst ist durch braune Zickzacklinien in gleichmäfsige dreieckige Felder getheilt, die auf abwechselnd rothem und gelbem Grunde gelbe bezw. rothe Ornamente tragen. Die Schräge ist durch eine senkrechte weifse Linie in der Mitte getheilt; dann sind auf derselben durch horizontale weifse Linien Stein-

*) Das Schiff, im XIII. Jahrh. ausgeführt, ist auch mit Kalkbewurf versehen, war aber nicht bemalt.

schichten eingezeichnet, die abwechselnd gelb und grau gefärbt sind. Die Fenster sind durch Lisenen und Bogenblenden umrahmt. Darüber zieht sich in der Höhe des Galleriefufsbodens eine Leiste hin, die aus Platte, Wulst und Hohlkehle besteht. Die Platte ist roth, der Wulst gelb und die Hohlkehle wieder roth. Die Brüstung der Gallerie besteht aus Marmorfüllungen in einfachen Steinrahmen, deren Profil wieder roth und gelb ist. Fünf gekuppelte Säulchen tragen die Bögen der offenen Gallerie. Die Säulenschafte sind schwarz, Basis und Kapitäl roth und gelb. Die Bogen sind gelb und grau mit weifsen Fugenstrichen. Die Fensteröffnungen der Chorthüren sind mit rothen Quadern eingefafst, die durch weifse Linien getrennt sind. Die innere Laibung der Bögen ist abwechselnd gelb und roth mit weifsen Trennungslinien. Der Wulst in der Kämpferhöhe ist schwarz (dunkelblau?), ebenso ein Band in der Aufsenseite der Laibung. Der Wulst der kleinen Bögen ist durch schwarze Streifen in rothe und gelbe Dreiecke getheilt. In den gelben Dreiecken ist ein rothes Ornament mit blauem Kern, in der rothen ein gelbes Ornament gemalt.

Ein kräftiges Gesims, das auf Konsolen ruht, schliefst die Chorpartie ab. Die einzelnen Theile des Gesimses wechseln in rother und gelber Farbe. Das Ganze hat einen durchaus ruhigen und harmonischen Charakter, und ist mit wenigen und einfachen Mitteln ein überraschender Erfolg erzielt.

Wie sehr man es liebte, die Fassaden mit Farbe zu schmücken, beweist die Wohnung des Stiftspropstes (XII. Jahrh.), der sogen. „Chorbischof", die in einer der Mosel parallel laufenden Strafse liegt. Dieses höchst interessante Gebäude ist in wohl bearbeiteten Bruchsteinen von schwarzgrauer Farbe ausgeführt. Die Fensterlaibungen und -Bögen sind aus Tuffsteinquadern gebildet, die abwechselnd gelb und grau gemalt sind mit weifsen Fugen. Leider ist die Farbe an diesem Gebäude nicht so gut erhalten geblieben, wie an der Kirche, so dafs man sich kein übersichtliches Bild des Ganzen machen kann. Jedenfalls war durch die Farbengebung der dunkle Ton des Ganzen in angenehmer Weise gebrochen. Es mufs hier noch bemerkt werden, dafs auch an der Kirche der Tuffstein keinen Kalküberzug erhalten hat, sondern dafs die Farbe direkt auf den Stein getragen ist.

Wohl wenige Kirchen sind in ihrer Bemalung vollendet worden, und dies aus nahe liegenden Gründen. Dagegen glaube ich nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, dafs eine sehr grofse Anzahl mittelalterlicher Kirchen wenigstens theilweise im Aeufsern mit Malereien geziert war. Besonders häufig finden sich einzelne figürliche Darstellungen, sei es aus der hl. Schrift, sei es aus dem Leben des Kirchenpatrones. Es mag genügen, einige Beispiele als Belege anzuführen. Die Pfarrkirche von Bremm an der Mosel zeigt oberhalb der Eingangsthür an der Südfronte den Martyrertod des hl. Laurentius dargestellt. Die Arbeit ist ziemlich roh in der Ausführung, doch ist die Darstellung gut komponirt und voll Leben und Bewegung. Der Grund ist weifs, die Figuren sind in rother Farbe gezeichnet, die Kleidungsstücke sind gelb mit rothen Umrissen. An dieser Malerei ist die Farbe auf den noch feuchten Kalkgrund aufgetragen, was man leicht daran erkennt, dafs die Farben etwas ausgelaufen sind. Die Malerei stammt ohne Zweifel aus dem XV. Jahrh. und mufs also gleich nach Vollendung der Kirche ausgeführt worden sein. Diese Darstellung wurde etwa 70 Jahre später für den Hauptaltar, der im Renaissancestil ausgeführt ist, kopirt. Die Gruppirung und selbst die Stellung der Figuren ist treu wiedergegeben. Diese Gruppe im Altar trägt die Umschrift: *Igne me examinasti.* Im XVII. Jahrh. wurde diese Malerei durch eine andere verdeckt, die dann wieder von dem alles gleichmachenden Tüncherquast dem Auge entzogen wurde. Es läfst sich nur noch erkennen, dafs dort in architektonischer Umrahmung eine Kolossalfigur mit verschiedenen Nebenfiguren angebracht war. Die Farben waren aber dieselben wie die im XV. Jahrh. angewandten.

Oberhalb des Portales der Pfarrkirche in Ediger sind ebenfalls noch Spuren von Malerei sichtbar. Besonders ist ein herrlich gezeichneter Frauenkopf gut erhalten geblieben. Die Farben sind weifs, gelb, roth und braun. (XV. Jahrh.)

Oberhalb des südlichen Chorfensters der Kapelle in Eller, die wegen ihres eigenthümlichen Chorgewölbes bemerkenswerth ist, befindet sich in länglich viereckigem Rahmen die Gestalt eines Bischofs, vor dem ein Mann kniet. Oberhalb dieser Figuren, direkt unter dem Dachgesims, liest man folgende Inschrift: *S. Supertus und S. Arnolphus bittet für uns,* und darunter neben der Figur des Heiligen: *Arnolphus der Heilt zur stund Menschen Vieh und*

rasende Hund. Wir haben es hier also wahrscheinlich mit einem Votivbilde zu thun. Solche Votivbilder finden sich noch mehrfach an mittelalterlichen Bauten. So ist an den Kirchen in Tirol sehr oft der hl. Christophorus in kolossalen Dimensionen dargestellt. An der Stamser Mühle zu Untermais war auch der hl. Christophorus abgebildet und daneben ein Engel, welcher zwei Schilde mit den Wappen des Klosters Stams und des Bisthums Brixen hielt. (»Mittheil. der K. K. Centralkomm. in Oesterreich«.) Auch findet sich an den Kirchen häufig die Darstellung des Kirchenpatrons oberhalb des Haupteinganges.

Auch aus späterer Zeit sind Aufsenbemalungen bekannt. So theilt Kraus in »Kunst u. Alterthum in Oberelsafs« einen höchst interessanten Vertrag zwischen der Stadt und *Christen Vacksterffen, dem moler burger zu colmer* vom Jahre 1552 mit, betreffend die Bemalung des Rathhauses zu Mülhausen. Der Maler soll *„alle fenstergestell fassen und alles Steinwerk öltrenken . . . und das alles uff das trewlichst artichest und kunstlichest so er mag mit finsten farben puncktlichem verfertigen und ussmachen dasz es der stadt und ime erlichen und nuzlichen zy“.* Im Erdgeschofs waren Rustikaquadern; das Mittelgeschofs wurde durch eine aufgemalte Säulenstellung und Balustrade zu einer Halle umgeschaffen; die Fenster mit Voluten, Blumengewinden u. s. w. umgeben und an jeder Seite eine weibliche Figur angebracht (Vigilantia und Provisio). Zwischen die Fenster des Obergeschosses, welche durch Wandpilaster getrennt wurden, setzte der Maler rundbogige Nischen, in welchen die Gestalten der Kardinaltugenden und der theologischen Tugenden Platz fanden.[5])

Das Museum zu Basel bewahrt einen Entwurf von Hans Holbein für die Dekoration eines Wohnhauses, der an Prachtaufwand nichts zu wünschen übrig läfst, wenn auch in künstlicher Perspektive und Aufmalung von Architekturtheilen Uebermenschliches geleistet ist. Ueberhaupt verlor die Aufsendekoration seit dem Ende des XVI. Jahrh. mehr und mehr ihren monumentalen Charakter. Sie diente nicht mehr dazu, durch enges Anschliefsen an die Konstruktion diese hervorzuheben und die einzelnen Theile zur vollen Geltung zu bringen, sondern alles lief darauf hinaus, einen Rahmen für kolossale, figurenreiche Darstellungen zu schaffen, so dafs das Gebäude selbst nur als Staffelei diente. Die Farben verblafsten immer mehr und schliefslich kam man dazu, die ganze Fassade grau in grau zu malen. Der Unterschied zwischen der Renaissance-Malerei und der des Mittelalters tritt am deutlichsten hervor, wenn man einen Holzbau des XV. Jahrh. neben eine Fassade des XVII. Jahrh. stellt. Bei dieser finden wir ein Zurückdrängen der Architektur und ein Zurschaustellen von konstruktiv ganz unmöglichen Formen; bei jenem wurden dem Holze seine natürlichen Farben belassen, die Profile durch eine richtige Farbengebung kräftig und doch zierlich hervorgehoben, Inschriften und Wappen, sowie Figuren durch reiche Polychromirung zur vollen Geltung gebracht. Der Maler ging in seinem Formenverständnifs auf die Idee des Baumeisters ein, während in der Renaissancezeit der Maler die Architekturtheile nur als ein unbequemes Hindernifs ansah und am liebsten mit ganz flachen Wänden zu thun hatte. So kann man es schliefslich begreiflich finden, wenn ein Kalkanstrich eine vielleicht beschädigte Malerei aus der Welt schaffte, für deren Wiederherstellung das Verständnifs abhanden gekommen war.

Es ist meine Aufgabe nicht, hier die Frage zu erörtern, ob und wie wir unsere Bauten farbig behandeln sollen, abgesehen davon, dafs man heutzutage bei neuen Kirchenbauten schon froh sein mufs, wenn die Mittel eben ausreichen, den Rohbau fertig zu stellen und die allernothwendigsten Möbel zu beschaffen. Es könnte an die Frage der Aufsenbemalung nur in äufserst seltenen Fällen herangetreten werden, und da würde man zunächst wohl noch mit Vorurtheilen zu kämpfen haben. Ich möchte nur auf die Bedeutung dieses Kunstzweiges hingewiesen haben, und spreche zum Schlusse nur noch den Wunsch aus, dafs die erhaltenen Malereien beschrieben und wo möglich einer vollständigen Restauration unterzogen werden möchten.

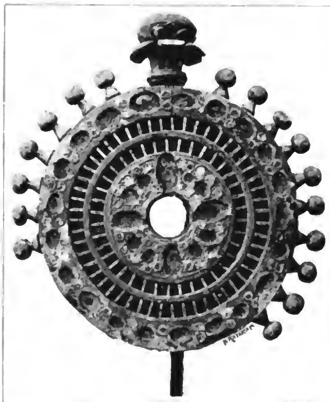
Meerssen. L. von Fisenne.

[5]) Michel de Montaigne nennt das Mülhauser Rathhaus in seinem »Journal de voyages en Italie par la Suisse et l'Allemagne« un palais magnifique et tout doré.

Hölzernes Scheiben-Reliquiar aus der Elisabethkirche zu Marburg.

Mit Abbildung.

Von dem reichen Schatz an kirchlichen Gebrauchs- und Prachtgeräthen sowie an Paramenten, welche die Elisabethkirche zu Marburg vor der Säkularisation nach Ausweis der alten Inventare besafs, sind nur wenige Stücke erhalten geblieben. Es sind dies: 1. der unvergleichliche Elisabethschrein, 2. ein romanischer Bronceschlüssel, 3. zwei grofse zinnerne Standleuchter, 4. ein grofser fälschlich der hl. Elisabeth zugeschriebener Teppich mit der Legende vom verlorenen Sohn (XIV. Jahrhundert), 5. eine messingne Opferbüchse, 6. zwei hölzerne Reliquienscheiben, 7. eine grofse mit bemaltem und vergoldetem Leder und Messingbeschlägen gezierte Kiste und 8. die grosfe Reihe von Todtenschilden der Ordensangehörigen.[1])



Die erwähnten hölzernen Reliquienscheiben, welche gleich grofs und im wesentlichen gleich verziert sind, fehlen in dem »Inventar der hessischen Bau- u. Kunstdenkmäler« von Lotz und v. Dehn-Rotfelser und verdienen eine nähere Beschreibung, da meines Wissens bisher weder Parallelen an andern Orten bekannt geworden sind, noch auch schriftliche Aufzeichnungen, aus welchen sich der Gebrauch derartiger Prunkstücke erklären liefse. Die schönere und besterhaltene von beiden ist hier abgebildet und besteht in ihrem Kern aus einer Lindenholz - Scheibe von 46,5 *cm* Durchmesser und 3 *cm* Dicke. Eine Mittelöffnung von 7 *cm* im Lichten ist von drei konzentrischen Zonen umgeben, deren innere und äufsere ovale oder runde in der Mitte ca. 1 *cm* tiefe, nach dem Rand flach verlaufende — „muschelförmige" — Vertiefungen tragen, und einen Doppelring von kleinen 27 *mm* langen, ca. 18 *mm* breiten und 15 *mm* tiefen Zellen einschliefsen. Der schmale, beide Zellenreihen trennende Ring liegt in der Fläche der Scheibe, während die radialen Scheidewände dagegen um 5 *mm* zurücktreten. Die ganze Oberfläche der Scheibe ist mit Kreidegrund auf feinem Leinen überzogen, welcher zwischen den runden Vertiefungen mit kleinen flachkugeligen Erhöhungen besät ist, während die einzelnen Zonen beiderseits von einem glatten mit erhabenen Linien umzogenen Rand eingefafst sind. Die Fläche der Vorderseite ist vergoldet, die gröfsern Vertiefungen der äufseren Zone abwechselnd blau und grün, die Zellen abwechselnd und in beiden Ringen „versetzt" roth und blau (an allen Innenflächen) bemalt. Das Blau ist Kupferlasur, Roth und Grün in den Vertiefungen mit Lackfarben auf Silbergrund; das Roth in den Zellen mit Zinnober gemalt. Die muscheligen Vertiefungen waren, wie der Ansatz in der Kreidemasse klar zeigt, mit dünnen hohlen Glasschalen überdeckt, die Zellen dagegen mit Hornplättchen, die ebenfalls in den Kreidegrund seitlich eingelassen, auf den Stegen mit Messingstiften befestigt waren. Die kleinsten runden Vertiefungen waren auf Silbergrund zum Theil bemalt, zum Theil enthielten sie eingebettete Perlmutterplättchen. Die Mittelöffnung ist beiderseits von

[1]) Es sind deren, was wohl an anderen Orten nicht wieder vorkommt, noch 89! Darunter 17 aus dem XIII. bis XV. Jahrh., welche ursprünglich Kampfschilde waren.

einem Falz für Glasscheiben (?) umgeben und innen blau bemalt.

Der grofse obere Knauf, von Lindenholz gedreht und geschnitzt, hat goldene freistehende und blaue, dem vergoldeten Mittelknopf anliegende, von einem blauen Ring zusammengefafste Blätter. Die kleinen Randknöpfe sind golden auf blauem kegelförmigem Stiel. Dem grofsen Knopf gegenüber findet sich ein grofses Loch, offenbar für den starken Stiel bestimmt. Eine eiserne Oese oben auf der Rückseite, scheint nachträglich zum Aufhängen eingefügt. Die Rückseite ist ganz glatt und versilbert (nicht schwarz geworden!!) Die eigenthümliche Kreideplastik, welche hier zur Belebung der glatten Flächen verwendet ist, war im Mittelalter zur schnellen und billigen Verzierung dekorativer Sachen sehr beliebt, und ist bei den erwähnten ältesten Schilden, wie ich in der von Warnecke „herausgegebenen“ Monographie näher angegeben, in umfassender Weise zur „Damaszirung“, sogar zur Bildung der Schildfiguren verwendet. Aus einer Kanne mit engem Rohr wurde auf den noch feuchten Kreidegrund der dicke Kreidebrei aufgetropft oder in Linien aufgegossen. Je nach dem Grad der Weichheit des Kreidegrundes verschmolzen die so dargestellten Ornamente sanft mit demselben oder hoben sich scharf ab. Auch wurden mit Stempeln — analog den ledernen Bucheinbänden — reichere Verzierungen dem hierzu schon ziemlich kalt gewordenen Grund aufgeprefst. Diese meist in kleine Rauten oder Kreise einbeschriebenen Verzierungen wurden dann mit aufgegossenen Fäden umsäumt. Wenn gröfere Figuren mit einem Relief bis zu 15 *mm* Höhe aus Kreidemasse herzustellen waren, wurden an den betreffenden Stellen erst breitköpfige Nägel eingeschlagen und die untersten Schichten der aufgetragenen Masse erhielten einen Zusatz von Flachsfasern. Sogar durchbrochene, einem vergoldeten Grund aufliegende reich modellirte Ornamente konnten so erzielt werden, wie es der in der Elisabethkirche aufbewahrte zweitälteste Schild (ca. 1290) heweist.[2])

Es entsteht nun die Frage nach dem Gebrauch dieser Scheiben. Offenbar haben sie in den Zellen Reliquien enthalten, und sind etwa bei Prozessionen neben dem Schreine mit andern Reliquiaren getragen worden, weshalb auch ein geringes Gewicht angestrebt ist. Altärchen und Tafeln mit zahlreichen Reliquien in Zellen kommen öfters vor. Ein sehr schönes Stück im Besitz der Goldschmiede zu Prag beschreibt Viollet-le-Duc. Scheibenförmige metallne Geräthe finden sich ebenfalls in verschiedenen Schatzkammern, z. B. Klosterneuburg, Paris (Louvre), Aachen, Kopenhagen und vor allem im Domschatze zu Hildesheim zwei dergleichen im reichsten roman. Stil, dort „flabella“[3]) genannt. Meiner Ansicht nach sind dies alles Traggeräthe für Prozessionszwecke, die wohl auch — wie Tragkreuze — einen Fufs zur Aufstellung erhielten. Die meisten haben die Grundform eines Kreuzes, welches auch hier angedeutet ist.

In den Inventaren des deutschen Ordens dahier kommt leider keine Bezeichnung vor, welche mit Fug auf diese merkwürdigen Stücke bezogen werden könnte, dagegen enthält eine im Jahre 1630 aufgestellte noch ungedruckte *„Verzeichnung aller Reliquien und Sanctuarien welche sich in vnterschidlichen Cleinodien vnd kirchenzier der hoffkirche zu Mergentheimb befinden“* eine offenbar ganz ähnliche Reliquienscheibe: *„Ein rund hieltzin scheuble daran die kleinste particuln S. S. Annae, Margarethae, Laurentij, Bonifacij, Elisabethae, Bartholomaej Petri, Jocobi Apci, Lucae, 11 millium Virg. etc.“* und scheint dies demnach fast eine beim deutschen Orden beliebte Form der Reliquiare gewesen zu sein.

Wenn auch charakteristische Formen zur Datirung des vorliegenden Stückes fehlen, so dürfte doch dem ganzen Habitus nach die Entstehung im XIV. Jahrh. angenommen werden.

Das zweite hier befindliche Exemplar unterscheidet sich durch etwas weniger sorgfältige Arbeit, gröbere Zellentheilung und gleichmäfsige Gröfse und Form der sämmtlichen Glasschaalen in je einer Zone, so dafs es wohl eine etwas spätere Nachbildung bezw. ein Ersatzstück ist. Ihm fehlt jetzt der Hauptknauf und die meisten kleinen, da es noch in den 40er Jahren der muthwilligen Jugend zugänglich war.

Marburg. L. Bickell.

[2]) cf. Warnecke Tab. II.

[3]) [Als solche versuchte diese und alle ähnliche Scheiben Charles de Linas zu deuten in einer sehr gelehrten Abhandlung der »Revue de l'art chrétien« 1883, S. 379 bis 394 und S. 477 bis 518. D. H.]

Neuentdeckte spätgothische Wandgemälde in der Kirche zu Niederzwehren.

Mit 3 Abbildungen.

In geringer Entfernung von Kassel liegt das Dorf Niederzwehren, dessen Name wohl nur durch den Umstand, dafs dieser Ort es war, wo sich die schönsten der von den Gebr. Grimm gesammelten Volksmärchen bis in unser Jahrhundert lebendig erhalten hatten, über die nächste Umgegend hinaus bekannt geworden ist. Jetzt ist hier unerwartet ein Fund von anderer Art gemacht worden: verhältnifsmäfsig gut erhaltene mittelalterliche Wandgemälde, die als ein ganz einheitliches und abgeschlossenes Werk der Ausschmückung eines kirchlichen Raumes die höchste Beachtung verdienen, und die als Beispiel eines mit den allerbescheidensten Mitteln, mit Handwerkerhänden, aber mit hochkünstlerischem Sinne ausgeführten Schmuckes einer anspruchslosen Dorfkirche vielleicht einzig in ihrer Art dastehen.

Als im Jahre 1790 die Gemeinde Niederzwehren sich eine neue Kirche erbaute, behielt sie von der alten Kirche den Thurm bei. Dieser Thurm ist ein in seiner Art sehr hübsches Bauwerk: eine stämmige, viereckige Masse, aus welcher oben an den Ecken vier Erkerthürmchen hervorspringen, deren spitzige Dächlein mit dem mäfsig hohen achtseitigen Thurmhelm zu einer weithin auffallenden, wirkungsvollen Bekrönung der Mauermasse verschmelzen; die Mauern in eigenthümlicher Weise belebt durch festungsmäfsige „Pechnasen“ unter den Schalllöchern. Die Bildung der Fenster und die wenigen vorhandenen Schmuckformen lassen auf die zweite Hälfte des XV. Jahrh. als die Zeit der Erbauung schliefsen. Der Thurm steht, wie es bei hessischen Dorfkirchen nicht selten ist, an der Ostseite des Gebäudes. Demgemäfs war sein Erdgeschofs, ein mit einem Kreuzgewölbe geschlossener Raum von ungefähr $5^1/_2$ *m* im Geviert, ursprünglich der Chor der Kirche. Bei dem Umbau des Kirchenschiffs aber wurde er von diesem durch Vermauerung des Triumphbogens abgetrennt. Der ehemalige Chorraum wurde in eine Art von Treppenhaus verwandelt; hölzerne Treppen und Bühnen wurden in ihm angelegt, welche einerseits zu einer in der Triumphbogenwand durchgebrochenen Thür, dem Zugang zur Kanzel, führte, andererseits den Aufstieg zu dem vermittelst eines Durchbruches im Gewölbe erschlossenen — früher nur vom Söller des Kirchenschiffs aus zugänglichen — Glockenstuhl bewirkten.

So war das Erdgeschofs des Thurmes zu einem Nebenraum geworden, bei dem auf ein gefälliges Aussehen keinerlei Werth gelegt wurde. Die Vermauerung des Triumphbogens bekam auf dieser Seite keinen Verputz, der Durchbruch im Gewölbe blieb ohne Einfassung, ein formloses Loch. Im Uebrigen waren Wände und Wölbungen mit mehrfachen Schichten von Tünche aus früherer Zeit bedeckt; nur hatten die Tüncher des XVII. u. XVIII. Jahrh., was heutzutage vielleicht nicht mehr der Fall sein würde, immer so viel richtiges Gefühl gehabt, dafs sie die bildnerischen Schmuckformen unberührt liefsen. So bewahrten die letzteren theilweise ihre ursprüngliche Bemalung, und die durch schwarze, rothe und hellgrüne Färbung ihrer verschiedenen Theile belebte Architektur eines kleinen Wandtabernakels, sowie der gleichfalls in lebhaften Farben bemalte, mit einem Engel geschmückte Schlufsstein der Kreuzrippen des Gewölbes hoben sich fremdartig von der weifsen Tünche ab. Zeitweilig waren bescheidene Versuche gemacht worden diesen Gegensatz einigermafsen zu vermitteln: Einfassungslinien um die mit Köpfen geschmückten Tragsteine der Gewölberippen, stufenartige Linien an der Basis des Tabernakels und dergl.; den Triumphbogen umgab eine mattrothe Einfassung, welche Hausteine nachzuahmen beabsichtigte, und welche oben mit einer ganz gut gemeinten, aber höchst kindlich ausgeführten Nachahmung gothischer Krabben in schwarz und gelb verziert war, — diese Einfassung anscheinend das Werk eines Anstreichers aus dem Anfang des XVII. Jahrh.

Die Vermuthung, dafs der Raum, von dessen ehemaliger Bedeutung die künstlerische Meifselarbeit zeugte, ursprünglich auch malerischen Schmuck besessen haben müfste, und dafs die Malerei möglicherweise unter der Tünche erhalten sei, wurde zuerst von dem gegenwärtigen Pfarrer, Herrn Metropolitan Befs ausgesprochen. Demselben waren, wenn er über das Treppengerüst zur Kanzel stieg, an mehreren Stellen des Gewölbes grünlich schimmernde Linien, welche Ranken zu bilden schienen, aufgefallen, und ganz besonders wurde er in seiner Vermu-

thung bestärkt, als er an der nördlichen Wand in der Spitze des Bogens eine giebelähnliche Form von lebhafter rother Farbe durch die hier anscheinend nur dünn aufgestrichene Tünche hervorschimmern sah. Im letzten Winter zeigte sich dieser rothe Fleck sehr deutlich, und der Herr Metropolitan theilte seinem Pfarramtsgehülfen, Herrn Kandidat Eisenberg, seine Vermuthung mit. Der letztere erfafste die Angelegenheit mit grofsem Eifer und fing an, unterhalb der betreffenden Stelle, soweit er von der Treppenbühne aus reichen konnte, die Tünche vorsichtig mit dem Federmesser abzuschaben. Der Erfolg war überraschend; denn binnen Kurzem trat an der in Angriff genommenen Stelle ein Christusbild zu Tage. Dieser erste Erfolg feuerte zu weiteren Versuchen an, und bald ergab sich, dafs der ganze Raum, mit Ausnahme der östlichen Wand, mit Malereien bedeckt war. Dank der wahrhaft liebevollen Behutsamkeit, mit welcher Herr Eisenberg zu Werke ging, kamen dieselben fast unversehrt zum Vorschein. Als mir die Entdeckung im Februar dieses Jahres durch den Landrath Herrn Freiherrn von Dörnberg, welcher die Sache durch seine kunstsinnige Antheilnahme lebhaft förderte, mitgetheilt wurde, war schon so viel blofsgelegt, dafs man über das Ganze der Anordnung einen vollständigen Ueberblick gewinnen konnte. Seitdem hat die ausdauernde Bemühung der beiden Herren — denn angesichts des schönen Ergebnisses hat auch Herr Metropolitan Befs trotz seines ehrwürdigen Alters es sich nicht nehmen lassen, eigenhändig an der mühsamen Arbeit des Abschabens und Abklopfens der Tünche mitzuwirken — nahezu die ganze Bemalung der Wände aufgedeckt. Die Treppen und Bühnen sind auf das unentbehrlichste eingeschränkt und so gestellt worden, dafs sie nirgends mehr die bemalten Wände verdecken. Die Bemalung der Gewölbe liegt zum gröfsten Theil noch unter der Tünche, zu deren Beseitigung hier die Aufstellung eines Gerüstes erforderlich wäre; doch ist immerhin so viel von derselben sichtbar, dafs man ihr Wesen erkennen kann.

Die Malerei ist augenscheinlich unmittelbar nach der Vollendung des Baues ausgeführt worden; denn sie gehört noch dem XV. Jahrh. an. Dem Maler standen drei Wände zur Verfügung. Die Ostwand, welche ganz oben von einem kleinen Mafswerkfenster durchbrochen wird, wurde vermuthlich fast ganz von einem ansehnlichen Altaraufbau eingenommen; denn hier sind, abgesehen von einem Konsekrationskreuz und einigen vom Gewölbe herübergreifenden Ranken, keinerlei Spuren von Bemalung aufgefunden worden. Die drei zu bemalenden Wände stellten jede ihre besondere Aufgabe hinsichtlich der räumlichen Anordnung: die Nordwand bot ihre ganze ungetheilte Fläche dar, die Westwand dagegen nur das zwischen dem Triumphbogen und dem Schildbogen übrig bleibende Lünettenfeld nebst zwei kurzen Pfeilerflächen darunter; die Südwand eine gröfsere, ganz unregelmäfsig begrenzte Fläche, da sie unten rechts eine niedrige Thür und oben links ein zwar nur mäfsig grofses, aber nach innen sich mit stark abgeschrägten Wandungen mächtig erweiterndes Fenster enthielt. Jede dieser drei verschiedengestaltigen Wände hat der Maler ganz vortrefflich auszunutzen gewufst, wie die hier beigegebenen in gleichem Mafsstabe gehaltenen Abbildungen beweisen.

Die inhaltliche Anordnung der Malerei ist die, dafs links vom Altar die Menschwerdung, rechts das Leiden des Erlösers, in der Mitte die Wiederkunft des Weltenrichters dem Beschauer vergegenwärtigt wird.

Die Aufgabe, die linke (südliche) Wand mit lebensgrofsen Figuren zu schmücken — denn unser Maler hatte das gute Gefühl, mit nur wenigen, aber sprechenden Hauptfiguren zu wirken und diese alle lebensgrofs darzustellen —, war zweifellos eine sehr schwierige. Ein moderner Maler würde sich den Kopf zerbrochen haben, wie er durch irgendwelche Eintheilung und Gliederung einen Anschein von Regelmäfsigkeit in die unregelmäfsig zertheilte Wand hineintäuschen könnte, und würde dadurch doch schliefslich nichts Anderes erreicht haben, als eine noch stärkere Beschränkung des für die bildliche Darstellung vorhandenen Raumes. Der dörfliche Maler des XV. Jahrh. aber nahm die Wand, wie sie nun einmal war, und er malte dahin, wo der meiste Platz war, sein Figurenbild; alles übrige füllte er mit Ornamenten, und zwar legte er mit vollendet richtigem Gefühl nur zwanglos ungebundene Gebilde in die unregelmäfsigen Felder. Die einzige gröfsere Fläche der betreffenden Wand ist der Raum neben dem Fenster und über der Thür, also ein Feld in Hochformat, auf der einen Seite geradlinig, auf der anderen von der Bogenlinie des Ge-

wölbes begrenzt. Jede Komposition von einiger Breitenausdehnung würde hier den Eindruck der räumlichen Beengung hervorgerufen haben. Dem ging der Maler aus dem Wege, indem er für



das dem Kindlein Jesu gewidmete Bild einen Gegenstand wählte, der sich in einer enggeschlossenen aufrechten Gruppe darstellen liefs, welche so bequem und frei in dem gegebenen Raume Platz fand, dafs man bei ihrer Betrachtung gar nicht an die Begrenzung der Bildfläche denkt. Er malte „St. Anna Selbdritt" und legte einen Schatz von liebenswürdiger Empfindung hinein. Die Mutter Anna, mit schwärzlich-violettem Kleide, rothem Mantel und weifsem Kopftuch bekleidet, hält auf den Armen das nackte Knäblein, auf dem ihre Blicke mit Zärtlichkeit — man möchte selbst etwas wie grofsmütterlichen Stolz aus den wenigen ausdrucksvollen Linien herauslesen — haften, und die Jungfrau Maria, an der Grenze des Kindesalters, aber schon als Himmelskönigin mit Krone und Brokatkleid geschmückt, mit wallenden blonden

Haaren und blaugrünem Mantel, streichelt, sich emporrichtend, das Kind, das sich mit grofsen ernsten Augen ihr zuwendet. Diese Gruppe steht auf einer Art von Sockel, der grün und roth in breiten geraden Streifen hingestrichen ist. Auf dem Sockel hat sich noch Platz genug gefunden, um der Andacht des Stifters dieser Malerei einen besonderen Ausdruck zu geben: da steht ein dreiarmiger Leuchter mit grofsen brennenden Kerzen, und an zweien der Leuchterarme hängen Wappenschildchen; das eine der Schildchen zeigt im blauen Feld einen Schrägbalken, dessen Farben verwischt und der von nicht mehr erkennbaren Figuren begleitet ist; das andere Schildchen ist in der untern Hälfte blau, in der obern Hälfte blau und silbern quergetheilt. Dem Leuchter gegenüber kniet der Stifter selbst; seine in den Hauptbestandtheilen weifse Kleidung scheint eine geistliche Tracht zu sein. An den Sockel des Bildes schmiegen sich Rankenzüge an, und in mächtig geschwungenen Linien breiten sich die Ranken, die mit einer staunenswürdigen Keckheit und Sicherheit hingestrichen sind, über die Fläche unterhalb des Fensters aus, steigen an demselben empor und füllen die Fensterlaibung. Unten sind die Ranken roth, am Fenster grün; durch einzelne schwärzlich-violette Stengel und Blumen wird hier wie dort die Wirkung kräftig belebt. — Aehnliches Rankenwerk, ebenso frei in grünen und violetten Linien mit dem Pinsel hingeschrieben, aber weniger grofs geschwungen, begleitet — so weit sich dies erkennen läfst — die Gewölberippen und greift hin und wieder vom Gewölbe aus auf die Wandflächen herüber.

An der Nordwand bildet das kleine steinerne Wandtabernakel in sinnreicher Beziehung den Ausgangspunkt für die malerische Ausschmükkung. Dem Maler waren wohl die grofsen steinernen Sakraments-Häuschen bekannt, welche gerade zu seiner Zeit so prunkvoll in manchen Kirchen ausgeführt wurden. So kam er auf den originellen Gedanken, im Anschlufs an das Tabernakel ein derartiges luftiges Architekturgebilde zu malen. In phantastischem Aufbau, mit allem Zubehör spätgothischer Baukunst, aber aus dem baukünstlerischen in einen einfachen Dekorationsmaler-Stil trefflich übersetzt, roth und gelb mit schieferfarbigen Fialenspitzen und grünen Krabben, steigt das Gehäuse empor, an dem Platze, der durch das Steintabernakel angewiesen war; nur nach dem letzteren, nicht nach der Mittellinie der Wand, hat der Maler die Mittellinie seines Gebildes gerichtet. Oben in dem Baldachin des Gehäuses steht die einzelne Figur des leidenden Erlösers, mit der Dornenkrone, mit Geifsel und Ruthe, mit dem Speer und der Stange mit dem Essigschwamm; die Gesichtszüge sind leider verwischt, aber auch so spricht die Gestalt mit dem schmerzlich zur Seite geneigten Haupt ergreifend zum Beschauer. Diese eine ausdrucksvolle Gestalt, welche den ganzen grofsen Bildraum einer ungetheilten Wand beherrscht — denn zwei weiter unten angebrachte Figuren von Heiligen heben, obgleich sie ebenfalls lebensgrofs sind, die Wirkung der Hauptfigur eher hervor, als dafs sie dieselbe beeinträchtigten —, ist ein wahrhaft grofsartiger künstlerischer Gedanke. Etwas eigenthümlich Feierliches bekommt die Darstellung noch dadurch, dafs zu den Seiten des Christus zwei brennende Kerzen in dem Gehäuse angebracht sind. Diese gemalten Flammen brennen wohl zum dauernden Gedächtnifs Derjenigen, welche dieses Gemälde gestiftet haben. An den Leuchterarmen hängen auch hier Wappenschildchen, aber dieselben sind leer, das eine einfarbig roth, das andere einfarbig blau; die Stifter haben also wohl keinem wappenführenden Geschlecht angehört. Deswegen erscheint es zweifelhaft, ob zwei kleine, am Fufs des Gehäuses angebrachte Gestalten die Stifter vorstellen sollen; denn beide erscheinen in sehr vornehmer Kleidung. Das ist auch bei derjenigen noch wahrzunehmen, welche durch einen hier eingesetzt gewesenen Balken zum gröfsten Theil zerstört ist; man erkennt ein langes violettes Untergewand und einen grünen Mantel mit weifsem Futter. Die andere der kleinen Figuren, die wohl erhalten ist, könnte der Tracht nach ein Deutschordensherr sein; denn sie trägt einen langen weifsen Rock und einen weifsen, schwarz gefütterten Mantel und eine schwarze Mütze auf dem langlockigen und vollbärtigen Haupt. Es wäre denkbar, dafs die beiden Figuren Propheten vorstellten. Leider ist die Schrift auf dem von jenem bärtigen Manne gehaltenen Spruchband, welche ehemals Aufklärung gab, spurlos verschwunden. Dagewesen mufs sie sein; denn wenn auch ein leerer Wappenschild möglich ist, ein leeres Spruchband ist es nicht. Die Buchstaben haben das Schicksal der Gesichter an dieser Wand getheilt; der sonst so treffliche Maler mufs es hier wohl versäumt haben, der Farbe, mit welcher er die letzten,

feinsten Striche einzeichnete, diejenige Bindekraft zu verleihen, welche er sonst seinen Farben zu geben wufste und die so stark ist, dafs die Malerei ein Bespülen mit Wasser, ohne



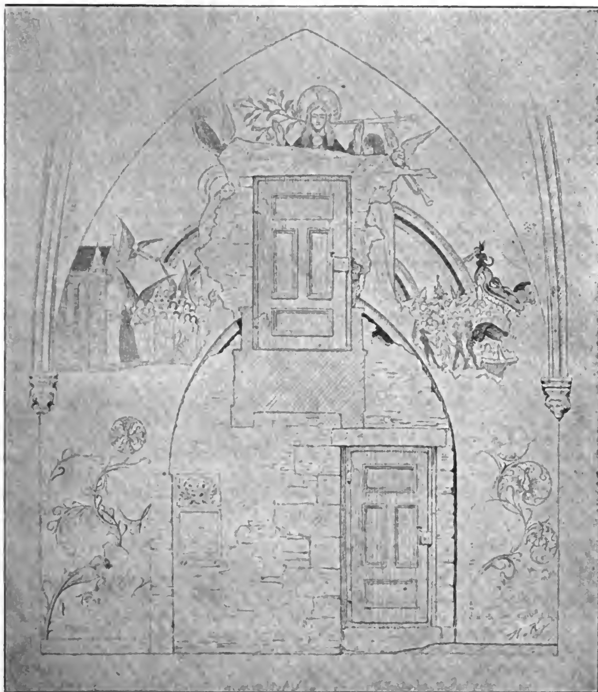
Schaden zu leiden, verträgt. — Die beiden schon erwähnten lebensgrofsen Heiligen, zweifellos die Namenspatrone der Kirche, stehen seitwärts von dem Gehäuse auf besonderen Konsolen. Unterhalb dieser Konsolen und unterhalb der hängenden Verzierungen, welche neben dem Steintabernakel den unteren Abschlufs des Gehäuses bilden, sind schwache Andeutungen von blattartigen Ornamenten zu erkennen; im Uebrigen ist hier in der Nähe des Fufsbodens Alles zerstört, und man ahnt nur noch aus schwachen (auf der Abbildung nicht sichtbaren) Spuren, dafs die Architektur nach unten in einen schlanken Fufs überging. Auch die an der linken Seite des Tabernakels befindliche Heiligenfigur ist zum grofsen Theil zerstört, da durch das Anbringen eines Treppenabsatzes an dieser Stelle und durch die jahrhundertelange Benutzung der

Treppe die Wand fast bis auf den Stein abgeschliffen ist. Man erkennt noch, dafs es eine weibliche Gestalt in weifsem Unterkleid und grünem, violett gefüttertem und mit breiter Borte verziertem Mantel ist, welche in der Linken ein zierliches Henkelkörbchen mit Früchten und Blumen trägt. Die andere Heiligenfigur ist bis auf das Gesicht und die undeutlich gewordene linke Hand sehr gut erhalten. Es ist eine jugendliche weibliche Gestalt, die auf langwallendem blonden Haar eine reiche Krone trägt, in goldigem Untergewand und violettem Mantel mit goldfarbiger Borte und grünem Futter. Wen es vorstellt, vermag ich nicht zu bestimmen, da ich das Attribut, welches sie in der Rechten hält, nicht verstehe, obgleich es mit vollkommener Deutlichkeit erkennbar ist: ein gelber Stab, an dem vermittelst einer Tülle drei nebeneinanderstehende, krallenähnlich gebogene weifse Haken befestigt sind.

An der Westwand ist die Wiederkunft Christi in der üblichen figurenreichen Weise dargestellt. Der Weltenrichter thront auf dem Regenbogen, angethan mit einem violetten Mantel mit Goldschmuck, von seinem Munde gehen nach rechts die Lilie, nach links das Schwert aus; seine beiden Hände sind erhoben, wobei es dem Maler freilich nicht recht gelungen ist, den Unterschied in der Geberde der rechten und der linken Hand zu kennzeichnen. Maria und Johannes der Täufer knieen zu den Füfsen des Richters, über denselben schweben posaunenblasende Engel in dunklen Gewändern mit goldigen Fittichen. Diese Engel haben, wie üblich, einen kleineren Mafsstab als jene drei Figuren, und noch kleiner sind die Figuren in den unteren Gruppen der Seligen und der Verdammten. Die Seligen werden an der Himmelspforte, einem buntfarbigen Gebäude, dessen goldig leuchtendes Thor der Pförtner im Purpurkleid aufschliefst, von purpurbeschwingten Engeln in weifsen und violetten Gewändern in Empfang genommen; unter den nackt aus dem Grabe gekommen sind Kaiser und Papst an ihren Kopfbedeckungen kenntlich — ein bemerkenswerther Zug von konservativer Gesinnung des Malers. Den Verdammten öffnet sich ein riesiger Höllenrachen, roth und schwarz, mit weifsen Zähnen; auf der Höhe des Rachens thront ein schwarzer Teufel, gelbe und rothe Teufel, denen sich ein Drache zugesellt, schlingen einen Reigen um die nackte Schaar der Verworfenen. Das Bild erinnert im Ganzen und Grofsen lebhaft an das bekannte schöne Tafelgemälde aus der Schule des Meisters Stephan im Kölner Museum. Leider ist durch den Durchbruch der Thüre ein sehr grofses Stück des Bildes vernichtet: die untere Hälfte des Heilandes, die vordere Hälfte der Maria und fast der ganze Johannes sind nicht mehr vorhanden; was aber übrig geblieben, ist grofsentheils vortrefflich erhalten, auch in den feinen Linien der Gesichter. — Unterhalb des Bildes befindet sich in einiger Entfernung von diesem, in gleicher Höhe mit den Konsekrationskreuzen der anderen Wände, jederseits ein zierlich ausgeschmücktes Konsekrationskreuz. Der Rest der Pfeilerflächen wird wieder durch frei geschwungenes, rothes und schwarzes Rankenwerk ausgefüllt.

Wenn wir die Malerei in Hinblick auf die Formengebung betrachten, so finden wir, dafs ihr Urheber in Bezug auf Zeichnung kaum auf der Durchschnittshöhe seiner Zeit stand. Aber die Frische und Bestimmtheit, mit welcher Alles hingezeichnet ist, erlaubt dem Beschauer gar nicht, „Schönheit" oder „Richtigkeit" des Einzelnen bekrittelnd zu prüfen. Obgleich die Formen fast nirgends durch Modellirung, sondern nur durch Linien — und zumeist nur durch die allernothwendigsten Linien — angegeben sind, ist die Wirkung der Bilder doch nicht durch die Zeichnung bedingt, sondern sie ist eine durchaus malerische. Durch den wohlthuenden farbigen Eindruck wird das Auge des Beschauers zuerst gefesselt und zur Betrachtung des Dargestellten eingeladen. Zunächst und hauptsächlich beruht dieser Eindruck darauf, dafs die sämmtlichen Malereien keinen andern Hintergrund haben, als die saubere weifse Kalktünche der Wand; darauf kommt jede Form klar und deutlich zur Geltung und zu dem reinen Weifs stimmt jeder Ton. Demnächst kommt die aufserordentliche Einfachheit der Farbenmittel dem Einklang der Farbenwirkung zu statten. Mit wie wenigen Farben der Maler so viel erreicht hat, das ist geradezu verblüffend. Schwarz, gelber Ocker, rother Ocker und ein ziemlich lebhaftes kaltes Oxydgrün sind die einzigen Farben, über die er verfügt hat; ein blauer Farbstoff ist nur in den Wappenschildern und im Regenbogen, aufserdem als Beimischung zu dem Grün im Mantel der Jungfrau Maria auf der südlichen Wand verwendet. Dem Schwarz hat der Maler durch stärkeren Zusatz von

Kalk einen angenehmen Schieferton abzugewinnen gewufst, der sich bei ganz dünnem Auftrag bis zu einem leichten Silbergrau verflüchtigt, und durch geringere oder reichlichere liche Töne zur Modellirung des Fleisches benutzt; sonst überall sind im Fleisch die Einzelformen nur durch leichte schwarze Linien angegeben. Das Grün erscheint bald durch einen



Beimischung von rothem Ocker hat er ein weiches, purpurartiges Violett von verschiedenen Abstufungen erzeugt. Das Roth ist bald voll und kräftig aufgetragen, bald liegt es — in den Fleischtheilen — nur als ein ganz zarter Hauch über dem weifsen Grund. Bei der Figur des leidenden Christus sind röthliche und schwärz- Zusatz von Kalk — ein anderes Weifs kommt, da die Farben nirgendwo dick aufgetragen sind, sondern gröfsere Helligkeit durch reichlichere Verdünnung mit Wasser erreicht ist, nicht vor — und vielleicht noch von etwas Schwarz gedämpft, bald steht es ganz rein da, letzteres hauptsächlich an den in der Höhe befindlichen

Ranken. Sehr vielseitig ist die Verwendung des gelben Ockers; mit dieser Farbe ist im Wechsel mit rothem Ocker die Steinfarbe der Architektur angegeben; sie vertritt das Gold in den Heiligenscheinen und in den Borten der Gewänder, wirkt als goldiger Schimmer in der Himmelspforte und auf den Engelsflügeln und bezeichnet das härene Gewand des Täufers Johannes sowie das Blond der Haupthaare; und man mufs zugestehen, dafs in allen Fällen die beabsichtigte Wirkung erreicht ist, bald durch die gröfsere oder geringere Durchsichtigkeit des Auftrags, bald durch verschiedenartige Einzeichnungen mit Schwarz; geradezu staunenswürdig ist in letzterer Hinsicht die durch Einzeichnung kräftiger schwarzer Muster erzielte Wirkung von Goldbrokat bei dem Unterkleid der Jungfrau Maria an der Südwand. Die Beschränkung in den Farben kommt, wie gesagt, der Einheit in der Farbenwirkung sämmtlicher Malereien zu Hülfe; das Beste hat aber darum doch der gesunde und sicherlich wohlgeschulte Farbensinn des Malers dazu gethan, der überall die ohne Uebergang nebeneinander stehenden Töne bald kräftig bald mild zu einander zu stimmen wufste.

Die Malereien stehen, wenn man von der Abblassung, welche das Uebertünchen nothwendigerweise zur Folge hat, absieht, zum grofsen Theil in ihrer ursprünglichen Frische da. Ausbesserungen scheinen nie an denselben vorgenommen worden zu sein, und nur Weniges ist schon vor der Uebertünchung verblichen oder verwittert gewesen. Die Bilder haben nur wenig mehr als ein Jahrhundert lang ihrer Bestimmung, die Besucher des Gotteshauses zu erbauen, erfüllt, da sie wahrscheinlich dem Bildersturm des Jahres 1606 zum Opfer gefallen sind. Dafs sie bereits früher, gleich bei der Einführung der Reformation, zugestrichen worden wären, ist durchaus nicht anzunehmen.

Im Ganzen betrachtet sind diese Schöpfungen eines namenlosen Malers, der in den Reihen seiner damaligen Kunstgenossen nur einen ganz kleinen und bescheidenen Platz eingenommen hat, ein Werk, von dem wir Modernen sehr viel lernen können. Sollten wir nicht in ähnlicher Weise zu Werke gehen können, um kleineren kirchlichen Räumen mit geringem Kostenaufwand einen würdigen Schmuck zu verleihen? Daran freilich ist ja heutzutage nicht zu denken, dafs ein Handwerker, selbst ein besserer Dekorationsmaler, Derartiges entwerfen könnte. Für den Entwurf müfste schon eine Künstlerhand in Anspruch genommen werden. Aber ein solcher Entwurf würde sich mit verhältnifsmäfsig geringem Zeitaufwand herstellen lassen, daher auch verhältnifsmäfsig leicht zu erlangen sein. Zunächst liegt eine ungeheure Vereinfachung der Aufgabe in der Benutzung der weifsen Wand; zu diesem Hintergrund stimmt jeder Ton, und auf diesem Hintergrund spricht jede Form. Und ferner, was aus der Verwerthung der weifsen Wand fast mit Nothwendigkeit folgt: der Verzicht auf eine kunstvolle oder künstliche Gliederung und Eintheilung der Wände, — welche Ersparnifs an mühevoller Arbeit ist damit gegeben, und wieviel zwangloser kann dabei die künstlerische Erfindung den Raum ausnutzen! Das sind Erleichterungen der künstlerischen Aufgabe, die nicht unterschätzt werden dürfen. Und in des richtigen Meisters Hand könnten diese Erleichterungen der Sache selbst nur zum Vortheil gereichen. Man ist ja darüber einig, dafs die Wandmalerei die baulichen Flächen in ihrer Wirkung als Flächen nicht beeinträchtigen soll. Kann man aber einer Fläche in einer vollkommeneren Weise ihre Flächenhaftigkeit bewahren, als dadurch, dafs man sie ganz und ungetheilt beläfst wie sie ist, und sie einfach mit Malereien verziert, die man dem gegebenen Format anpafst? Die Anpassung der Darstellungen an das gegebene Format ist freilich wieder eine künstlerische Aufgabe. Im Uebrigen würde bei einer Ausführung in jener anspruchslosen Art, wie die Malereien der Kirche zu Niederzwehren sie zeigen, die Arbeit des geistigen Urhebers sich darauf beschränken können, einen endgültigen Entwurf in deutlicher und bestimmter Zeichnung mit klarer und bestimmter Farbenangabe auszuführen und später, nachdem dieser Entwurf vergröfsert worden, die Umrisse der Figuren und die Gesichter und Hände und was sonst etwa fehlerhaft vergröfsert worden wäre, eigenhändig nachzuziehen. Alles Uebrige könnte er getrost einem gewissenhaften Handwerker überlassen; die Kunstlosigkeit der Ausführung würde die Erhaltung des künstlerischen Gehalts gewährleisten. Der künstlerische Gehalt aber ist es ja, von dem die Einwirkung auf den Beschauer ausgeht; äufsere Schönheit und Richtigkeit können nicht erbaulich wirken, das vermag nur die aus dem Kunstwerk sprechende Seele, die den Beschauer etwas Empfundenes nachempfinden läfst. Wo wirklich künstlerische

Erfindung und Empfindung vorhanden ist, da kann sie, wenn es sich nicht um Kunstgenufs als solchen, sondern um Erbauung handelt, ganz gewifs auf eine eigentlich künstlerische Ausführung verzichten. Es wäre doch gar schön, wenn unsere Kirchen wieder allgemein in einem zum Herzen sprechenden Farbenschmuck prangten. — Und nun noch etwas, das eigentlich nicht zur Sache gehört, sich aber an dieser Stelle dem Schreiber unwillkürlich in die Feder drängt. Was künstlerisch wirken soll, mufs der Ausdruck einer künstlerischen Empfindung sein. Man kann aber seinen Empfindungen nur in einer Sprache Ausdruck geben, in der man denken kann; das gilt auch von der Formensprache. Kein heutiger Maler stellt sich die heiligen Personen in Formen vor, die den Kunstgebilden des Mittelalters entsprechen: kann er sie also in gothischer oder romanischer Stilisirung malen, ohne von seiner Empfindung Etwas — oder vielleicht gar Alles — zu opfern? Und ist von dem Beschauer zu verlangen, dafs er von Aeufserungen ergriffen werde, die ihm in einer Sprache vorgetragen werden, welche er nicht gelernt hat? Man muthet den Kirchenbesuchern doch auch nicht zu, die deutschen Lieder in mittelhochdeutscher oder altsächsischer Mundart zu singen. Ich bin der unmafsgeblichen Meinung, dafs der Stil einer Kirche nicht darunter leidet, wenn wir an ihren Wänden die Figuren so darstellen, wie wir sie uns vorstellen, und dafs dieses auch in ganz einfacher Umrifszeichnung und schattenloser Flächenmalerei möglich ist.[1])

Kassel. H. Knackfufs.

[1]) [Der verehrte Herr Verfasser wird hier den Einwurf gestatten, dafs, wie die modernen Architekten in den Formensprachen des Mittelalters zu denken vermögen, dieses auch den Malern möglich sein dürfte, zumal diese auf eine gewisse Stilisirung, auch in ihren Figuren, nicht werden Verzicht leisten wollen, besonders, wenn es sich um religiöse, gar um kirchliche Malereien handelt, in der Andeutung der übernatürlichen Wahrheiten, denen sie Ausdruck zu geben die Bestimmung haben. In geringerem Mafse wird dieser Verzicht statthaft sein bei der Ausstattung moderner Gotteshäuser, während bei der Dekoration alter Kirchen ein Arbeiten im Geiste der Erzeugnisse ihrer Ursprungszeit unbedingtes Erfordernifs sein sollte, im Anschlusse an die besten uns überlieferten Muster. Nur auf diesem Wege dürfte zwischen der Architektur und ihrer Ausmalung die erforderliche Uebereinstimmung, nur so die Stimmung zu erreichen sein, welche das fromme Auge des einfachen Beters, wie der künstlerische Blick des geschulten Beschauers verlangen. D. H.]

Bücherschau.

Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Von Adolph Goldschmidt. Mit 43 Lichtdrucktafeln von Joh. Nöhring in Lübeck. (Fol.) Lübeck 1889, Verlag von Bernh. Nöhring.

Die Kunstgeschichte Deutschlands weifs zwar von einer Kölnischen, Fränkischen, Westfälischen u. s. w. Schule — ein, beiläufig, nicht recht glücklicher, weil zu falschen Vorstellungen Anlafs gebender Ausdruck —, doch war der nördliche Theil unseres Vaterlandes in Beziehung auf Baukunst, Plastik und Malerei bis auf unsere Tage in Dunkel gehüllt, und es hatte das Ansehen, als ob die gedachte Gegend das Mittelalter hindurch, was die Künste anlangt, in tiefer Barbarei befangen gewesen sei. Die Veröffentlichungen von Lübke, Adler, Münzenberger u. a. haben aber gezeigt, dafs auch die mehr nüchtern angelegte Bevölkerung des norddeutschen Flachlandes keinesweges ohne Sinn für die Kunst war und plastische Werke und Bauwerke uns hinterlassen hat, welche alles Ruhmes werth sind. Nur von Malern und ihren Werken dort zu Lande hat man bisher so gut wie nichts gewufst, und, was z. B. in Lübeck erhalten ist, sollte nach Hotho, soweit es von Werth, „insgesammt aus Holland und Flandern herübergebracht sein und nach bester Deutung nur als Erweis verspäteten Kunstsinnes gelten, den einheimische Maler nicht zu befriedigen vermochten"; von einer „einheimischen Schule" könne man nicht reden. Diese Ansicht wird nun durch das vorliegende Werk, welches mit wohlbegründeter Berechtigung Maler und Bildschnitzer zusammenfafst, in dankenswerthester Weise abgethan. Der Herr Verfasser weist nach, dafs, wenn auch die werthvollsten Tafelmalereien in Lübeck dort nicht entstanden, die übrigen Werke, die keinesfalls unbedeutend sind, aus einheimischen Werkstätten hervorgingen, dafs die Entwickelung einen der westfälischen Kunst parallelen Gang nahm, und dafs die Arbeiten Lübecker Maler und Schnitzer nicht blofs in den angrenzenden Gegenden, sondern auch in der Mark, in Livland, Schweden, Dänemark in Ansehen standen, ja solche selbst nach Westfalen verlangt sind. Die einzelnen Werke werden ohne Voreingenommenheit und mit Scharfsinn charakterisiert und jedes wenigstens der Zeit nach bestimmt. Dafs der Verfasser sich nicht darauf eingelassen hat, Eins oder das Andere diesem oder jenem Meister zuzuschreiben unter den 70, welche er aufzählt, von denen jedoch wohl der älteste, der M. Conradus pictor zu streichen sein wird, und sich einzig an urkundliche und inschriftliche Nachrichten in dieser Beziehung gehalten hat, verdient alle Anerkennung, da die Versuchung gewifs öfter nahe lag.

Kurz, wir können dieser Publikation nur vollen Beifall zollen, den wir freilich der Einleitung versagen müssen, da dieselbe eine ziemlich oberflächliche und schiefe Auffassung des religiösen Lebens an den Tag legt, doch fällt sie nicht ins Gewicht, da wir ihre Schwäche ebenso auf Rechnung der Nationalität des Herrn Verfassers setzen dürfen wie das Hereinziehen einer skandalösen Nachricht in Betreff des Bischofs Albert aus einem späteren Chronisten, deren Ursprung dem im Uebrigen so scharfsinnigen Kritiker nicht zweifelhaft sein konnte. Die 43 photo-lithographischen Tafeln sind nach Aufnahmen des vortheilhaft bekannten Nöhring in Lübeck hergestellt. Sie vergegenwärtigen die besprochenen Werke auf das Beste, und wenn dies und jenes Bild nicht ganz befriedigen sollte, so wird man so billig sein müssen zu bedenken, dafs die photographische Wiedergabe von Gemälden an sich schon überaus mifslich ist, und dafs selbst bei Werken der Plastik die unvortheilhafte Beleuchtung am Aufstellungsorte oft unübersteigliche Hindernisse der Reproduktion in den Weg legt. Der Preis (25 Mark) ist verhältnifsmäfsig äufserst billig. F. L.

Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Entwicklungsgeschichtliche Studie von Dr. Max Schmid. Mit 63 Illustrationen. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann.

In dieser sehr fleifsigen und gründlichen Erstlingsarbeit hat der Verfasser sich auf die Prüfung der Darstellungen der Geburt Jesu Christi in der altchristlich-weströmischen und oströmisch-byzantinischen Kunst, also auf die Untersuchung der Grundlagen für die Darstellung der mittelalterlichen Typenentwicklung beschränkt, deren Schilderung dem zweiten Theile vorenthalten bleibt. — Der vorliegende erste Theil enthält den Katalog, d. h. die Beschreibung nebst Abbildung von 20 Fresken und Reliefs der Katakombenkunst, von 30 Miniaturen, Gemälden, Bronzen, Elfenbeinen, Emails etc. der byzantinischen, von 10 Elfenbeinen und Fresken der weströmischen Kunst bis zur Karolingerzeit. An dieses statistische Material knüpft der Verfasser nach einer kurzen Darlegung der „Bahre", „Legende", „Feier" von der Geburt Christi seine näheren Untersuchungen an, von welchen diejenigen über die Geburtsdarstellungen der altchristlichen Sarkophage die umfassendsten, interessantesten und ergebnifsreichsten sind. Indem auch die dem Anscheine nach unbedeutendsten Punkte und Spuren beachtet und durch geistvolle Kombinationen beleuchtet werden, entfaltet und gestaltet sich unter der sichtenden und ordnenden Hand des Verfassers das Entwicklungsbild bis zu seinem Abschlusse. Ihm hierin zu folgen ist eine dankbare Beschäftigung und Jeder, der sich ihr widmet, wird der Fortsetzung der Untersuchung durch das Mittelalter hindurch mit Spannung entgegensehen. B.

Raffael-Studien von Dr. W. Koopmann. Marburg 1889, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.

Der Verfasser unterwirft die bis zur Uebersiedelung nach Rom entstandenen Handzeichnungen Raffaels, dessen Handschrift aus ihnen viel bestimmter noch, als aus den Gemälden, erkennbar ist, einer sehr gründlichen Studie. Zur Erläuterung dienen 86 vorzügliche, auf photographischen Aufnahmen beruhende Abbildungen, von denen nur einige im Texte, die meisten auf eigenen, zum Theil doppelten Tafeln. An der Hand seiner Lehrer Timoteo Viti, Perugino und Pintorichio, Leonardo und Fra Bartolommeo wird der grofse Meister von dem Verfasser durch die drei Hauptabschnitte seines Künstlerlebens bis zu den Thoren Roms begleitet; Urbino, Perugia, Florenz sind die drei Städte, in denen die Werke dieser Periode entstanden sind. Ueber ihre Reihenfolge, also über die Entstehungszeit der einzelnen Handzeichnungen, unter denen viele Madonnen, wird bekanntlich viel debattirt. Mit feinem Beobachtungssinn prüft der Verfasser die Merkmale der einzelnen und kommt zu so manchen überraschenden und überzeugenden Resultaten, dafs der Wunsch nahe gelegt ist, er möge uns auch die Fortsetzung seiner Untersuchungen, die Prüfung der römischen Handzeichnungen Raffael's nicht vorenthalten. V.

„Meisterwerke der Christlichen Kunst." Zweite Sammlung. Leipzig, Verlag von J. J. Weber.

Dieses Heft, welches an die vor einigen Jahren in demselben Verlage erschienene, fast nur Werke alter Meister wiedergebende Sammlung sich anschliefst, enthält 21 Holzschnitte in Grofsfolio, unter denen nur wenige nach alten Italienern, die meisten nach neueren, besonders deutschen Meistern, wie Schraudolph, Hofmann, Richter, Cornelius, Plockhorst. Da die Auswahl glücklich, die Ausführung gut, der Preis äufserst mäfsig, so darf diese als Festgeschenk geeignete Mappe empfohlen werden. S.

„Die Sammlung religiöser Bilder in mittelalterlichem Stile", welche in der Anstalt der „Société St. Augustin" in Brügge hergestellt, durch den Verlag von Rudolf Barth in Aachen für Deutschland vertrieben wird, ist wieder um einige neue Hefte, theils im Gebetbuch-, theils im Miniaturformat, bereichert worden. Die architektonische Einfassung, wie die ornamentale Ausstattung der einzelnen Bildchen ist im frühgothischen Stile ganz korrekt und sauber gehalten, ihm suchen im Allgemeinen auch in Gestaltung, Faltenwurf und Ausdruck die Figuren zu entsprechen, die aber mannigfache Abschwächungen im Sinne zu grofser Weichheit aufweisen. Die Farbengebung ist in Bezug auf Technik und Reichthum ganz vortrefflich, in Bezug auf den Charakter durchweg nicht energisch und kräftig genug für unser deutsches Gefühl. Da im Uebrigen die ganze Auffassung und Behandlung derselben eine durchaus kirchliche und fromme ist, so verdienen sie, zumal allen sonstigen ausländischen Erzeugnissen auf diesem Gebiete gegenüber, recht warme Empfehlung. Diese soll aber den Wunsch nicht ausschliefsen, dafs unseren auch hier auf derbere Kost gerichteten Bedürfnissen bald eine deutsche Anstalt Befriedigung zu Theil werden lasse, durch enge an alte Muster sich anschliefsende, ebenso gut wie die vorliegenden, und ebenso wohlfeil ausgeführte Heiligenbildchen für Jung und Alt. H.

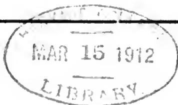
ANZEIGEN.











ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 4.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1890.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juli 1890.

Jahresbericht

über Stand und Wirksamkeit des

christlichen Kunstvereins der Erzdiöcese Köln

für das Jahr 1888.

Das untenfolgende Mitglieder-Verzeichniß weist dem des Vorjahres gegenüber nur wenige Veränderungen auf. — Auch die Sammlungen des erzbischöflichen Diöcesan-Museums haben erhebliche Vermehrung im verflossenen Jahre nicht erfahren. Aber der gesteigerte Besuch desselben hat auch das Interesse bekundet, welches der mittelalterlichen Kunst wieder in erhöhtem Maße sich zuwendet. Dank der Hinweggräumung so mancher Schranken, welche die Entfaltung des kirchlichen Lebens behinderten, hat dieses, wie in jeder Beziehung, so namentlich auch auf dem Kunstgebiete einen frischen Aufschwung zu nehmen begonnen. In ganz außergewöhnlichem Maße ist die Herstellung, resp. Erweiterung alter Kirchen betrieben worden, und auch die Zahl der Neubauten ist erheblich gestiegen. Wie heute die correcten Grundsätze in Bezug auf Anlage und Stil immer mehr Eingang finden, so wendet sich auch der inneren Ausstattung, der malerischen wie der plastischen, die Aufmerksamkeit in immer höherem Maße zu, und das vorbildliche Material, welches in dieser Hinsicht unser Museum aufweist, findet stets von Seiten der Künstler und Kunsthandwerker Beachtung und Verwendung. Neben der Wandmalerei, welche unser Vorstandsmitglied Herr Kaplan Göbbels in so vorzügliche, dankenswerthe Pflege genommen hat, und neben der Bildhauerei, welche die kirchlichen Möbel, besonders die Altäre, mit steigendem Verständnisse behandelt, ist es vor allem die Glasmalerei, welche auch innerhalb unseres Vereinsbezirkes große Fortschritte gemacht hat, Dank dem guten Material, wie dem immer enger sich gestaltenden Anschlusse an die besten, mittelalterlichen Vorbilder. Von den letzteren ist ein vorzügliches Exemplar, welches in dem hiesigen Kunstgewerbe-Museum sich befindet, in der neuen „Zeitschrift für christliche Kunst" vor kurzem veröffentlicht worden, unter Beifügung einer guten Farbendrucktafel. Diese sind wir in der glücklichen Lage, unseren Mitgliedern dieses Mal als Vereinsgabe bieten zu können, mit dem dazu gehörigen, auch in praktischer Hinsicht lehrreichen Texte. Indem wir diesen auf der umstehenden Seite mittheilen, glauben wir auch die Empfehlung dieser neuen Zeitschrift, deren Redaction unser Vorstands-Mitglied, Herr Domcapitular Schnütgen, übernommen hat, um so weniger unterlassen zu dürfen, als dieselbe sich als eine Art von Fortsetzung des alten „Organs für christliche Kunst" eingeführt hat. Das letztere war bekanntlich als eine Frucht der kirchlichen Kunstbestrebungen in unserer Erzdiöcese in's Leben getreten, denen es außerordentlichen Vorschub geleistet hat. Möge die neue Zeitschrift, die bereits auf eine mehr als einjährige, höchst erfolgreiche, weil von allgemeiner Anerkennung begleitete Thätigkeit zurückblickt, auf dem betretenen Wege fortschreiten und stets die Unterstützung finden, die ihr weiteres Gedeihen und segensreiches Wirken unbedingt erfordert!

Köln, im Mai 1889.

Rechnungs-Abschluß vom 31. December 1888.

Die Einnahme des christl. Kunstvereins einschließlich Saldo für 1887 betrug	M.	6581.13
Die Baar-Ausgabe	„	3920.60
	M.	2660.53
Die Einnahme des erzbischöflichen Museums einschließlich Saldo für 1887 betrug	M.	13022.42
Die Baar-Ausgabe	M.	12104.65
	M.	917.77

Kölnisches Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts.



Prächtige Glasmalereien des Mittelalters haben sich zahlreich erhalten nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland, hier wohl am zahlreichsten aus dem XIV. Jahrhundert. Die meisten derselben befinden sich noch an ihren ursprünglichen Stätten, manche, wohl zum grösseren Theile solche aus abgebrochenen Kirchen oder Klöstern, haben in öffentlichen oder privaten Sammlungen Unterkommen gefunden. Vor fast allen anderen zeichnet sich die Sammlung von Glasgemälden im Kunstgewerbe-Museum zu Köln, die wohl sämmtlich rheinischen, meistens kölnischen Ursprungs sind, durch deren Zahl und Bedeutung aus. Da aus ihr noch nichts veröffentlicht worden ist, so hoffen wir aus dieser Quelle noch des öfteren schöpfen zu können.

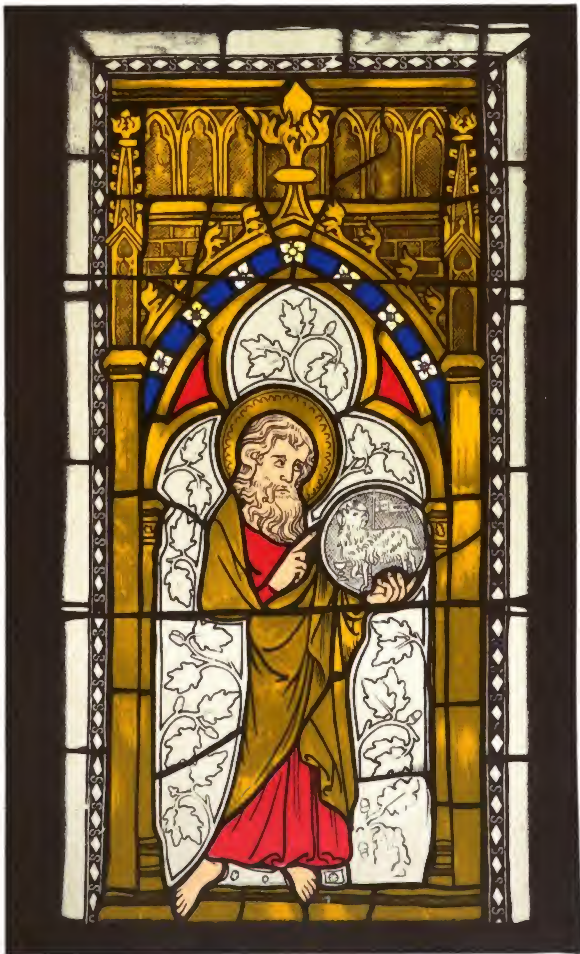
Für diesmal greifen wir ein viereckiges Fenster heraus, welches, obwohl dem XIV. Jahrhundert angehörig, doch nur eine Höhe von 71½ *cm* und eine Breite von 38½ *cm*, mithin wohl nicht eine Kirche, sondern vielmehr eine Sakristei oder einen sonstigen Anbau an jene geschmückt hat. Trotz dieser kleinen Dimensionen, in denen Glasgemälde aus dieser Zeit Seltenheiten sind, hat es einen durchaus monumentalen Charakter in der Anordnung wie in der Durchführung, so dass es mit geringen, vornehmlich auf den lichten Hintergrund bezüglichen Abänderungen auch auf viel grössere Verhältnisse übertragen werden könnte. Da es nicht nur in Bezug auf Zeichnung und Technik, sondern auch in Bezug auf die Färbung von mustergültiger Bedeutung ist, so hat sich eine farbige Wiedergabe desselben hier besonders empfohlen, welche allerdings, wie alle Abbildungen von Glasgemälden, den leuchtenden Effekt des Originals kaum anzudeuten vermag. An diese knüpfen wir einige nähere Erörterungen an unter besonderer Hervorhebung der praktischen Gesichtspunkte.

Lösen wir dieses Fenster in seine Hauptbestandtheile auf, so haben wir die Figur, deren Hintergrund, die architektonische Umgebung, den Rand im Einzelnen zu prüfen.

Die Figur stellt den (mehr als Prophet wie als Büsser aufgefassten) heil. Johannes Baptist dar, in sehr einfacher Anordnung, aber in der strengen Stilisirung, wie sie namentlich der kölnischen Schule in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts eigenthümlich war. Wenige kräftige Linien mit ganz spärlichen Schatten markiren die etwas kurze, gedrungene Gestalt, die, von ihrem Attribut abgesehen, aus nur drei Farben gebildet ist. Ein blassröthlicher Fleischton bezeichnet Kopf, Hände und Füsse, ein kräftig leuchtendes Roth das Untergewand, ein saftiges Gelb Mantel und Nimbus. Diese einzelnen Farbentöne sind durch Umrissbleie mit einander verbunden, die zugleich mit Einschluss eines Nothbleies in dem für ein Glasstück zu grossen Obergewande die Hauptkonturen der Figur bilden. Alle anderen Linien sind mit Schwarzloth eingebrannt, welches bekanntlich mit seinem schwärzlichen resp. bräunlichen Ton bis tief in's XIV. Jahrhundert hinein die einzige Schmelzfarbe der Glasmaler war.

Der lichte Hintergrund, von dem die Figur sich (auf ganz kurze Entfernungen, wie sie für dieses kleine Fenster sicher vorgesehen waren)

Die obige Initiale (deren unterer Ausläufer zur Einfassung der ganzen Seite weitergeführt werden kann) ist dem Kodex CXLIX der Kölner Dombibliothek entnommen. Er besteht in einem „Canon seu ordo missae solemniter cantandae" mit vielen Präfationen, ist auf's Prachtvollste geschrieben und mit sehr vielen bunten Zierbuchstaben ausgestattet, auch mit zwei figürlichen Darstellungen, von denen die eine in herrlicher Ausführung die Kreuzigung darstellt (Kanontafel), die andere einen celebrirenden Priester. Stifter ist der im Jahre 1357 gestorbene Domdekan Konrad von Rennenberg.



Kölnisches Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts

im Kunstgewerbe-Museum zu Köln.

vorzüglich abhebt, setzt sich hier aus weisslich-grünlichen, etwas gedämpften Glasstücken zusammen, die durch Nothbleie verbunden sind. Ringsumher läuft ein schwärzlicher, zugleich die Figur einrahmender Rankenzug, von dem als Belebung und Verzierung des Hintergrundes die einzelnen Eichenzweige ausgehen. Die daran befindlichen, nur in ihren Umrissen gezeichneten, naturalistisch behandelten, weil der heimischen Flora entnommenen Blätter füllen in reicher Mannigfaltigkeit und Abwechselung den Hintergrund sehr geschickt aus. Diesen, noch mehr aber die runde Scheibe mit dem Lamm Gottes, welche der Vorläufer des Herrn in der Hand hält, kann man als Grifaille-Malerei bezeichnen, weissliches Bildwerk auf grauem Grund, wie es namentlich im XIV. und XV. Jahrhundert zur Erreichung hellerer Lichtwirkung sehr beliebt war. Die Kreuzschraffirung des Grundes (wie sie sich hier aussergewöhnlicher Weise in schräger Strichlage findet) gilt bei dieser Technik als besonders charakteristisch.

Die architektonische Umgebung, welche die Glasmaler fast nur bei Standfiguren zu deren Einfassung resp. Bekrönung zur Anwendung brachten und stets im Stile ihrer Zeit behandelten, besteht hier in zwei Säulchen, die den nasenbesetzten Bogen tragen, und in zwei diese flankirenden Strebepfeilern, die in Fialen auslaufen und den Wimperg einschliessen. Diese ganze Architektur, die nicht nach constructiven Rücksichten, sondern rein decorativ behandelt ist, ist nur aus gelben, durch Kreuzschraffuren gegliederten Glasstücken zusammengesetzt, mit Ausnahme der blauen durch weissliche Rosetten gemilderten und belebten Hohlkehle. Diese ganze Anordnung ist so schlicht wie möglich und doch sehr wirkungsvoll.

Der Rand, der sich unmittelbar an diese Architektur anschliesst, setzt sich aus einem schmalen aber kräftig wirkenden Rautenfries (resp. Edelsteinkette) zusammen und aus einem weisslichen Streifen, der von der dunklen Steinkante die leuchtende Fensterfläche möglichst scharf abheben soll. — Die beiden Eisenstangen, welche sie quer durchschneiden, die sogen. Windeisen, die an einigen Stellen mit den Bleiruthen verbunden, mit ihren Endpunkten in die Steinfalz einzulassen sind, haben den Zweck, dem Fenster stärkeren Halt und grössere Widerstandsfähigkeit zu geben.

Fassen wir die charakteristischen Eigenschaften dieses Fensters, welche zugleich als ebenso viele Vorzüge der mittelalterlichen Glasmalerei erscheinen, in wenigen vor Allem ihre praktische Vorbildlichkeit betonenden Worten zusammen, so müssen wir die einfache, klare Anordnung, die strenge bestimmte Umrisszeichnung, die Beschränkung in Bezug auf die Zahl der Farben und die harmonische Vertheilung derselben besonders betonen. Gerade diese vier Eigenschaften sind es, welche diesem Fenster, wie jedem guten Glasgemälde, seine milde harmonische Wirkung sichern, da es das Auge nicht blenden und verwirren, sondern beruhigen und fesseln soll. Zu dieser gehört freilich ausser der richtigen monumentalen Zeichnung und der gleichmässigen Farben-Vertheilung das entsprechende mit der hinreichenden Leuchtkraft versehene Glasmaterial, als welches, wenigstens für die figürlichen Partieen, das sogenannte Antik-Glas entschieden den Vorzug verdient, welches dem mittelalterlichen Glase aufs Sorgfältigste nachgebildet ist und zuerst in England wieder eingeführt wurde, seit einer Reihe von Jahren aber auch in Deutschland (Schliersee und Zwiesel) in vorzüglicher Qualität geblasen wird. Vor dem gegossenen Kathedral-Glase, welches für Teppichmuster und ungemalte Bleifenster durchaus geeignet ist, hat es namentlich die herrliche oscillirende Wirkung voraus, die zumal den figürlichen Darstellungen ihren besonderen Reiz gibt. Ihn vermag aber auch nur der Glasmaler, nicht der wenn auch sonst noch so gewandte Zeichner, durch die richtige Auswahl und geschickte Zusammenstellung der Töne herbeizuführen, von denen die Wirkung so wesentlich abhängt. Wo von einer Farbe zu grosse Stücke verwendet, oder die einzelnen Farben nicht in der richtigen, ihrer Strahlkraft entsprechenden Weise vertheilt sind, wo Ornament und Figuren sich nicht die Waage halten und wie in der Flächen- so in der Linien-Behandlung miteinander wetteifern, da mögen die Entwürfe noch so sorgfältig, schön und geistreich sein, aus ihnen werden niemals Glasgemälde hervorgehen, die einen monumentalen Charakter haben und das Innere der Denkmäler mit jenem warmen Lichte zu durchfluthen vermögen, welches ihnen einen so eigenthümlichen, geheimnissvollen Zauber verleiht. Schnütgen.

Namens-Verzeichniß

der

Mitglieder des christlichen Kunstvereins für die Erzdiöcese Köln.



Vorstand: Dr. Baudri, Vorsitzender. Dr. Berlage. Dr. Dumont. Göbbels. Dr. Hopmann. Horsch. Lempertz. von Linde. Richter. Rody. W. Scheben. J. Schmitz. Schnütgen. Schwann.

1. Aeustools, H., Rentner.
2. Albermann, Wilh., Bildhauer.
3. Albes, Aug., Baumeister.
4. Aldendorff, Matth. Kaufmann.
5. Aldendorff, Frau Johanna.
6. Dr. Bachem, Jul., Advocat.
7. Bachem, J. P., Verlagsbuchhandler.
8. Dr. Baudri, Weihbischof.
9. Benger, Mich., Domvicar.
10. Berger, Joseph, Rentner.
11. Berger, Werner, Kaufmann.
12. Dr Berlage, Dompropst.
13. Berres, Jacob, Kaufmann.
14. Beus, Jos., „
15. Bonn, Werner, „
16. Bosch, Eduard, „
17. Brambach, Th., Maler.
18. Dr. Braubach, Arzt.
19. Dr. Braun, Domcapitular.
20. Breuer, Küster.
21. Brüll, Aug., Vicepräses.
22. Bruckmann, Ober-Pfarrer.
23. Brunhuber, J. A, Maler.
24. Cafitz, P., Kaufmann.
25. Camphausen, Domcapitular.
26. Dr. Chargé, Schul-Inspector a. D.
27. Cohen, Domvicar und Kapellmeister.
28. v. Cöllen, Advocat-Anwalt.
29. Custodis, Karl, Rechts-Anwalt.
30. Ditges, A., Pfarrer.
31. Doll, Chr., Kaufmann.
32. Düster, J. B., Paramentenfabricant.
33. Dr. Dubelman, Domcapitular.
34. Duffhaus, C. W. Kaufmann.
35. Dr. Dumont, Domcapitular.
36. Ecosi, J. B. Kaufmann.
37. Ehl, Ernst, „
38. Elscheid, Peter, Modelleur.
39. Espey, Aug., Kaufmann.
40. Esser, J. B., Pfarrer an St. Ursula.
41. Etzbach, Wilhelm, Kaufmann.
42. Dr. Eulenkamp, Arzt.
43. Fabricius, Rendant des Seminars.
44. Fink, J. H., Bildhauer.
45. Forst, W., Reg.-Baumeister.
46. Froitzheim, M., Rentner (Hersel).
47. Fuchs, Pet., Dombildhauer.
48. Göbbels, Kaplan.
49. Grubenbecher, Pfarrer.
50. Haanen, W., Rentner.
51. Haanen, C. Th., Fabricant.
52. v. Hagens, Appell.-Gerichts-Rath.
53. Hahnenbein, G. A., Hof-Graveur.
54. Prof. Heicks, Th, Gymn.-Oberlehrer
55. Heinrichs, Frau.
56. Helmken, Fz. Th., Buchhändler.
57. Heberle, Buchhändler.
58. Hermeling, Hofgoldschmied.
59. Dr. Heuser, Domcapitular.
60. Höveler, P., Kaplan.
61. Dr Hopmann, Arzt.
62. Horsch, W., Domvicar.
63. Husmann, Aloys, Kaufmann.
64. Hüpgen, Pfarrer.
65. Hüttmann, Domvicar.
66. Jansen, Wilh., Bildhauer.
67. Johnen, Alb.
68. Jungbluth, H. J., Kaufmann.
69. Juris, M. H., Kaplan.
70. Iven, Alex, Bildhauer.
71. Kaaf, Decorationsmaler.
72. Kleinenbroich, Kaufmann.
73. Kleinerz, Alex., Maler.
74. Dr. Kleinheidl, General-Vicar.
75. Koenig, J. F. A., Decorateur.
76. Dr. Krentzwald, Professor.
77. Krings, Daniel, Kaufmann.
78. Küppers-Loosen, Rentner.
79. Kürten, J. Barth., Rentner.
80. Leers, Modelleur.
81. Lempertz, Heinrich sen., Rentner.
82. Lentzen, Sacristanpriester.
83. Leven, Teppichfabricant.
84. Linden, Th., Pfarrer an St. Martin.
85. Looser, Otto, Kaufmann.
86. Dr. Ludwigs, H. M., Seminar-Präses.
87. Mangold, Heinr. Glasmaler.
88. Martens, Fräulein, Tapisserie-Handlung.
89. Meinertz, Notar.
90. Melchers, Leonh., Rector.
91. Meller, Rud., Kaufmann.
92. Mengelberg, Otto, Bildhauer.
93. Mertz, Jos., Maurermeister.
94. Meuser, Wilh., Stadtrath.
95. Moest, Rich., Bildhauer.
96. Mostert, Friedr., Bäckermeister.
97. Dr. Münchs, Parrer.
98. Nagelschmidt, Baumeister.
99. Nakatenus, Landgerichtsrath.
100. Nelles, Mathias, Kaufmann.
101. Niedenhoven, F. W., Rentner.
102. Nießen, J. J., Kaufmann.
103. Ostlender, Hub., Pastor.
104. Pesch, Domvicar.
105. Dr. Pingsmann, Subregens.
106. Pickhardt, F., Wirth.

107. Proenen, Jean, Kaufmann.
108. Rangen, Pfarrer.
109. Dr. Reichensperger, Aug., Appell.-Ger.-Rath a. D.
110. Rennen, Bürgermeister a. D.
111. Rheindorff, H., Lithogr. Institut.
112. Richter, Ferd., Drechsler.
113. Roby, Franz, Kaufmann.
114. Rother, Cölestin, Apotheker.
115. Schaeffer, Seb., Gen.-Ges.-Präses.
116. Schaeben, Otto, Kaufmann.
117. Scheben, Wilh., Rentner.
118. Schenk, Ed., U., Adv.
119. Scheurer, Pastor.
120. Schilling, Justizrath.
121. Schillings, C. J., Pfarrer.
122. Schläger, Rentner.
123. Schmitz, Anselm, Hofphotograph.
124. Schmitz, Ed., Kaufmann.
125. Schmitz, H. J., Curatpriester.
126. Schmitz, Lamb., Kaufmann.
127. Schmitz, Phil., Kaufmann.
128. Schmitz-Falkenberg, Weinhändler.
129. Schnaas, Mart., Advocat.
130. Schnütgen, Alex., Domcapitular.
131. Schorlemer-Overhage, Freiherr von.
132. Schreuer, J. H., Bäckermeister.
133. Seligmann, Jac., Banquier.
134. Siegen, Joh. Bade-Anst.-Bes.
135. Siegen, Frau, geb. Bausch.
136. Sinn, Andr., Kaufmann.
137. Sonreck, Orgelbaumeister.
138. Dr. Stiefelhagen, Domcapitular.
139. Strom, Oberpfarrer.
140. Theissing, Heinr., Buchhändler.
141. Thomas, Ehrendomherr.
142. Dr. med. Thomé, Arth., Arzt.
143. Thur-Fenger, Kaufmann.
144. Tonger, P. J., Kaufmann.
145. Lic. Velten, Gottfr., Domcapitular.
146. Weyers, Aug., Fabricant.
147. Wirtzfeld, Rentner.
148. Winkel, Theod., Kaufmann.
149. Witteler, Franz, Domvicar.
150. Wüsten, F., Goldarbeiter.

Auswärtige Mitglieder.

Dekanat Aachen.

151. Dr. Bellesheim, Canonicus — Aachen.
152. Dr. jur. Lingens, Advoc.-Anw. — „
153. Merken, W. J., Antiquar. — „
154. Nottebaum, C. H., Pfarrer, Ehrenstiftsherr — „
155. Schmitz, Nic., Glasmaler. — „
156. Schmitz, Wilh., Architekt. — „
157. Schreyer, J., Goldschmied. — „
158. Schulz, Joh., Pfarrer. — „
159. Uerlichs, Pet. Jos., Kaplan an St. Adalbert. — „
160. Dr. Weinand, Oberlehrer. — „

Dekanat Aldenhoven.

161. Jansen, Fr., Vicar. — Laurenzberg.

Dekanat Bergheim.

162. Exner, Dechant. — Pfaffendorf.

Dekanat Blankenheim.

163. Breuer, Oberpfarrer. — Blankenheim.
164. Horn, P. J., „ — Cronenburg.

Dekanat Bonn.

165. Attengarten, Pfarrer. — Friesdorf.
166. Dr. Düsterwald, Inspector. — Bonn.
167. Faust, H., Pfarrer. — Plittersdorf.
168. Kaufmann, Oberbürgermeister a. D. — Bonn.
169. Dr. Lamprecht, Karl, Professor. — „
170. Martini, J. J., Pfarrer. — Endenich.
171. Neu, A. J. P. M. C., Oberpfarrer. — Bonn.
172. Neuheuser, Professor. — „
173. Richter, Baumeister. — „
174. Roderburg, Pfarrer. — Berkum.
175. Dr. Schaaffhausen, Professor. — Bonn.
176. Dr. Simar, Professor. — „
177. Fußbahn, W., Rentner. — „
178. Pannes, Heinr., Religionslehrer. — „
179. Westenberg, C., Rector. — Dransdorf.

Dekanat Brühl.

180. Atteler, Joh., Director. — Brühl.
181. Braun, Joh., Pfarrverwalter. — Kendenich.
182. Meisen, Franz, Cassirer. — Lindenthal.

Dekanat Burtscheid.

183. Jungbluth, Rector. — Berensberg.
184. Magon, C. F. Pfarrer. — Breinig.
185. Saffen, H. J. Pfarrer. — Afden.
186. Schaefer, Pfarrer. — Brand.
187. Schmitz, „ — Walheim.
188. Stapper, Hub. Theod., Pfarrer und Dechant an St. Michael in — Burtscheid.

Dekanat Crefeld.

189. Dr. Boecker, Pfarrer. — Fischeln.
190. Enger, „ — Linn.
191. Hülstett „ — Uerdingen.
192. Rocks, Pfarrer. — Lank.
193. Kreuder, H., Pfarrer. — Traar.
194. Lefranc, Pfarrer und Dechant. — Crefeld.
195. Müller, „ — Bockum.
196. Pauly, „ — Crefeld.
197. Schaps, Pfarrer. — Osterrath.
198. Dr. Schmitz, Oberpfarrer. — Crefeld.
199. Schmidt, Pfarrer. — Willich.

Dekanat Derichsweiler.

200. Breyen, Pfarrer. — Pier.
201. Herle, Pfarrer. — Wenau.
202. Königs, Math., Pfarrer u. Definitor. — Frenz.
203. Prell, K. G., Pfarrer. — Merken.
204. Sommer, Pfr. u. Dech., — Weisweiler b. Langerwehe.

Dekanat Düren.

205. Jansen, Joh., Pet., Pfarrer. — Birkesdorf.
206. Bassen, Landdechant und Oberpfarrer. — Düren.

Dekanat Düsseldorf.

207. Kreuser, Joh., Pfarrer. Calcum.
208. Schwann, L. Buchhandl Düsseldorf
209. „ Rentner. „

Dekanat Elberfeld.

210. Traf, Pfarrer. Wermelskirchen.
211. Gießen, „ Hückeswagen.
212. Herkenrath, Pfarrer. Düssel.
213. Klein, Pfarrer. Rade vorm Walde.
214. Meißloch, Landdechant u. Ehren-Domherr. Barmen.

Dekanat Erkelenz.

215. Arens, Pfarrer. Gevenich.
216. Banritzer, Ludw., Pfarrer. Hückelhoven
217. Braun, Pfarrer. Wegberg
218. Bell, Oberpfarrer. Erkelenz.
219. Buschhausen, Pfarrer. Golkrath.
220. Dahmen, „ Granterath.
221. Delannit, Matth., Pfarrvicar. Beeck.
222. Hammels, Pfarrer und Dechant. Keyenberg.
223. Hansen, „ Glimbach.
224. Müller, „ Lövenich.
225. Unkelbach, „ Immerath.
226. Wartmann, „ Beeck.
227. Wolff, W. D., „ Elmpt.

Dekanat Erpel.

228. Vogel, Pfarrer. Asbach.

Dekanat Eschweiler.

229. Brand, Joh., Pfarrer. Alsdorf.
230. Johnen, Dechant. Röhe b. Eschweiler.
231. Kitzefeld, Pfarrer. Stolberg.
232. Perpet, „ Broich b. Eschweiler.

Dekanat Essen.

233. Dr. phil. Beising, Pfarrer. Essen.
234. Boreno, Landdechant und Pfarrer. Rellinghausen.
235. Fischer, Pfarrer und Definitor. Essen.
236. Hicken, „ Stoppenberg.
237. Huthmacher, Pfarrer. Kettwig.
238. Jüngling, Kaplan Essen.
239. Brüssen, Vicar. Schellenberg b. Rellingh.
240. Wiese, Matth., Kaufm. Werden a. d. Ruhr.

Dekanat Euskirchen.

241. Braun, Jac. Pfarrer. Antweiler.
242. Lentzen, Jos., Pfarrer. Euskirchen.
243. Spies, ref. „ Ulpenich.

Dekanat Eupen.

244. Contzen, Pfarrer. Hergenrath.
245. Jttlich, „ Kettenis.
246. Richartz, Oberpfarrer u. Dechant. Eupen.

Dekanat Geilenkirchen.

247. Brand, Ferd., Dechant u. Pfarrer. Gangelt.
248. Schaefer, J., Pfarrer. Geilenkirchen.
249. Struff, Rich., Pfarrer. Beggendorf.
250. Thönessen, Jacob, Notar. Randerath.

Dekanat Gemünd.

251. Bogen, Landdechant u. Pfr. Dreiborn b. Schleiden.
252. Goerdlen, Oberpfarrer. Schleiden.

Dekanat M.-Gladbach.

253. Aldenkirchen, Vicar. Viersen.
254. Dohmen, Kaplan. Süchteln.
255. Joebges, Theodor, Pfarrer. Hehn.
256. Koch, H. J. L., „ Neuwerk.
257. Lambertz, „ Süchteln.
258. Stroux, „ Viersen.
259. Wiedemann, Pfarrer u. Dechant. Odenkirchen.

Dekanat Grevenbroich.

260. Giersberg, Landdechant u. Pfarrer. Bedburdyck.
261. Schippers, Pfarrer. Otzenrath.

Dekanat Heinsberg.

262. Staffen, Kaufmann. Süsterseel.
263. Meyers, Pfarrer. Waldenrath.

Dekanat Herkel.

264. Jörissen, Pfarrer. Alster
265. Köllen, „ Merlen.

Dekanat Jülich.

266. Fuchs, Pfarrer. Güsten.
267. Jsseler, H. J., „ Mersch.

Dekanat Kerpen.

268. Kastenholz, Pfarrer. Buir.
269. Frinden, F. A., Pfarrer u. Definitor. Manheim.
270. Lambertz, P. J. „ Heppendorf.
271. Sistenich, S., Dech. u. „ Hemmersbach.

Dekanat Königswinter.

272. Rey, Ant. Hub., Kaplan Königswinter.
273. Samans, Th., Pfarrer u. Dechant. Küdinghoven.
274. Simar, M. J. G., „ u. Defin. Niederdollendorf.
275. Binsen, P. J. „ Schwarz-Rheindorf.

Dekanat Lechenich.

276. Burg, J. J., von der, Pfr. u. Dech. Gymnich.
277. Nagelschmitt, F. H., Oberpfarrer. Zülpich.
278. Nobis, Pfarrer. Bliesheim.
279. Ronnen, „ Kierdorf.
280. Paulus, „ Lommersum.

Dekanat Lövenich.

281. Bausch, Pfarrer. Stommeln.
282. Kalff, „ Worringen.
283. Richen, „ Esch b. Worringen.
284. Ropertz, „ Ehrenfeld.
285. Bräß, „ Bocklemünd.
286. Weishaupt, Landdechant. Widdersdorf.

Dekanat Malmedy.

287. Vierschilling, Pfarrer. Rocherath.

Dekanat Montjoie.

288. Goller, Landdechant u. Pfarrer. Simmerath.

Dekanat Mülheim am Rh.

289. Caumanns, Pfarrer u. Dechant. Mülheim am Rh.
290. Conradi, Wilh., Kaufmann. " " "
291. Esch, Fr., Pfarrer. Marialinden.
292. Ferjch, " Wahn.
293. Fußbahn, " Sand.
294. Groß, H. Jac. " Kalk.
295. Hermes, Jos. " Niederzündorf.
296. Linde, Freiherr von Roesrath.
297. Nesselrode, Gräfin Maria von. Deutz.
298. Scheurer P. W., Pfarrer. Cusen.
299. Tenhoff, Aug., Kaufmann. Mülheim am Rhein.
300. Mengelbier, Kaplan. " " "

Dekanat Neuß.

301. Broix, Jos., Kaufmann. Neuß.
302. Busch, Jul., Reg.-Baumeister. "
303. Heimbach, Pfarrer und Dechant. Dormagen.
304. Heinemann, Joh. Neuß.
305. Hüsen, Pfarrer. Grimmlinghausen.
306. Joften, Franz. Neuß.
307. Junker, Pfarrer. "
308. Kallen, P. W., Kirchenvorst.-Präsident. "
309. Knein, Notar. "
310. Sandkuhl, Kaplan. "
311. Savels, Ant. Gottfr. Pfarrer. Heerdt.
312. Dr. Schruff, Kreisphysikus. Neuß.
313. Strauven, Amtsrichter. "
314. Thywissen, Wilh. "
315. Weidenfeld, Franz. Rittergutsbesitzer. Grefrath.
316. Wehrhahn, Peter. Neuß.
317. Weyer, Pfarrer. Glehn.

Dekanat Nideggen.

318. Klein, Landdechant u. Oberpfarrer. Nideggen.

Dekanat Ratingen.

319. Dubois, Rector. Unterbach.
320. Frank, Dechant u. Pfarrer Wittlaer.
321. Heggen Pfarrer. Erkrath.
322. Sauvage, " Hucingen.

Dekanat Rheinbach.

323. Hermkes, Oberpfarrer. Meckenheim.
324. Isenkrahe, Andr., Pfr. u. Dechant. Ipplendorf.
325. Knauff, Pfarrer. Fritzdorf.

Dekanat Siegburg.

326. Ahmann, Matth. Kaufmann. Siegburg.
327. Dorn, J. P., Pfarrer. Rheidt.
328. Stickelbrucks, " Happerschoß.
329. Theisen, Pfarrverwalter. Sieglar.
330. Richter, Rector. Uckendorf.

Dekanat Solingen.

331. Mertens, Pfarrer. Hitdorf.

Dekanat Ackerath.

332. Creteur, Jac., Pfarrer. Neunkirchen.

Dekanat St. Vith.

333. Cremer, Peter, Rector. Niederemmels.
334. Vogt, Joh. Jos., Dechant u. Oberpfr. St. Vith.

Dekanat Wassenberg.

335. Klein, Wilh., Dechant u. Pfarrer. Wildenrath.

Mitglieder außerhalb der Erzdiöcese.

336. Bibliothek, Königl., zu Berlin.
337. Blanke, Architekt. Dortmund.
338. Münzenberger, Geistl. Rath, Stadtpfarrer. Frankfurt a. M.
339. Maßler, Bildhauer. Hannover.
340. Rosbach, Gymnasial-Lehrer. Trier.
341. Stettiner, Rich. Bruno, stud. hist. et art. Straßburg.



Druck von J. P. Bachem in Köln 13669



Marmor-Epitaph des Erzbischofs Anton von Schauenburg
in der Engelbertus-Kapelle des Kölner Domes.



Abhandlungen.

Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe Adolf und Anton von Schauenburg im Dome zu Köln.

Mit Lichtdruck (Taf. V im letzten u. VI in diesem Heft).

Die beiden Lichtdrucktafeln des vorigen und des vorliegenden Heftes zeigen die meines Wissens bisher zusammen noch nicht veröffentlichten Abbildungen der Grabdenkmäler, welche den beiden Kölner Erzbischöfen Adolf und Anton von Schauenburg im Dome zu Köln gesetzt sind. Ursprünglich an der Mauer aufgestellt, welche den Hochchor bis zum Jahre 1863 abschlofs, wurden sie unmittelbar vor deren Niederlegung in die St. Stephanus- bezw. St. Engelbertus-Kapelle übertragen und an deren westlicher Wand befestigt. Ueber ihren Ursprung geben die Inschrifttafeln genaue Auskunft. Sie lautet auf dem einen: „*Reverendissimo domino d. Adolpho archiepiscopo ac principi electori Colon., sacri Romani imperii per Italiam archicancellario legatoque nato, Westvaliae et Angariae duci etc., ex illustri familia comitum a Schauwenburgh oriundo, electo die 24. Januarii MDXLVII, qui pie et prudenter archiepiscopatui praefuit annos IX, menses II, dies XXV tandemque ultimum diem in domino clausit anno MDLVI. die XX. Septemb.*“ — auf dem anderen: „*Reverendissimo domino d. Antonio electo ac confirmato principi electori Coloniensi, s. Ro. imperii per Italiam Archicancellario legatoque nato, Westvaliae et Angariae duci ex illustri familia comitum a Schauwenburgh oriundo, electo anno MDLVI. die 26. Octob. qui fratri succedens in Domino obdormivit anno MDLVIII. die 18. Junii, atque praeventus morte fratri justum monumentum erigere non potuit, uti ceperat. Reverendissimus dns. d. Gebhardus electus Archiepiscopus princeps elector Coloniensis dominis et affinibus suis charissimis pietatis ergo posuit anno 1561.*“ Hieraus ergibt sich, dafs der Bruder Anton seinem Vorgänger Adolf das erstere Denkmal zu errichten angefangen hatte, aber noch vor dessen Vollendung starb, so dafs sein Nachfolger Gebhard von Mansfeld diese besorgte und für ihn selbst ein ähnliches Monument, also das zweite, ausführen liefs. Auf diesem erscheint er nur mit Röcklein, Baret und Chormantel bekleidet (weil er vor der Konsekration und Priesterweihe starb), während sein Bruder Adolf die bischöflichen Insignien trägt.

Beide Epitaphien, als Gegenstücke behandelt, zeigen dieselben Gröfsenverhältnisse, dasselbe Material, dieselbe Anordnung, dieselbe Künstlerhand. Die architektonischen Glieder sind aus schwarzem, die Ornamente und Figuren aus weifsem Marmor gebildet. — Der einfache, durchaus klare und organische Aufbau ergibt sich mit hinreichender Bestimmtheit aus den Abbildungen, welche die Photographie an diesen mangelhaft beleuchteten Stellen nicht schärfer wiederzugeben im Stande ist. Der Sarkophag ist dem Aufbau sehr geschickt eingegliedert in ähnlicher, nur viel reicherer Weise, wie an vier Denkmälern derselben Zeit in der Hauptkirche von Breda (abgebildet in: »La Renaissance en Belgique et en Hollande« par Fr. Ewerbeck Tafel 1, 2, 3, 4). Die auf dem Deckel ruhende Figur, die freilich in ihrer Lage nicht mehr den Ernst und die Würde der mittelalterlichen Grabfiguren theilt, ist, wie alle figuralen Theile, vortrefflich ausgeführt in Bezug auf Bewegung, Faltenwurf und den offenbar die Natur treu wiedergebenden Gesichtsausdruck. Die allegorischen Statuetten die unten als Karyatiden, in der Mitte als Nischenbilder, zuoberst als Bekrönungsfiguren das Ganze beleben, werden an plastischer Durchbildung nur noch von dem Relief übertroffen. Dieses stellt auf beiden Monumenten die Auferstehung des Heilandes dar, aber jede in durchaus eigenartiger Gruppirung. Die sie als Lisenen flankirenden Fruchtgehänge wie die formvollendeten Rankenfriese des Sarkophags sind von reizender Wirkung und weisen bereits auf die Spätzeit der Frührenaissance hin, wie sie sich, im unmittelbaren Anschlusse an italienische Vorbilder, gleich nach der Mitte des XVI. Jahrh. als Stein- und Holzskulptur in den Niederlanden so glänzend entfaltete. Schnütgen.

Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten.

I.

Leicht ist es, sich von der einstigen äufseren Gestaltung der mittelalterlichen Kirchen eine Vorstellung zu machen. Denn trotz aller Umänderungen an Thüren, Fenstern, Giebeln und Thürmen, welche eine neue Geschmacksrichtung zu fordern schien, waren auch vor den neueren Restaurationen die ursprünglichen Bauformen noch unschwer zu erkennen; nicht wenige Kirchen auch hatten, alle Stürme der Zeit überdauernd, sich in ihrer alten Gestalt erhalten.

Viel schwerer aber ist es, sich von dem inneren Aussehen jener Kirchen, ihrer Dekoration und Ausstattung, ein völlig klares und durchweg zutreffendes Bild auszumalen. Vielerlei Umstände haben sich vereinigt, um eine mehr oder minder radikale Umgestaltung des Innern herbeizuführen: geringe Haltbarkeit der Dekoration, Abnutzung der Gewänder, Brande, Zerstörung und Plünderung in den Kriegen, die Noth der Zeit, welche manches kostbare Stück zur Linderung allgemeiner Drangsale hinzugeben gebot, mehr als alles dieses aber der Wechsel in dem Geschmacke. So hat der Kunsthistoriker meistens die schwierige Aufgabe, aus noch vorhandenen Ueberresten von Mobilar, Dekoration, Gewandstücken u. dergl. die alte innere Einrichtung jener Kirchen im Geiste sich zu rekonstruiren. Merkwürdigerweise ist aber gerade in den katholischen Kirchen des Nordens und Ostens mit den Erinnerungen an frühere Zeiten gründlicher aufgeräumt worden, als in manchen protestantischen, von denen einige, nachdem sie die Umwälzung des XVI. Jahrh. glücklich überdauert, die ursprüngliche Einrichtung noch ziemlich treu bewahrt haben, z. B. die herrliche Marienkirche in Danzig. Bei dieser kommt noch der Umstand in Betracht, dafs durch einen günstigen Zufall sich auch noch eine reiche Sammlung von alten liturgischen Gewändern u. a. bis in unsere Zeit herubergerettet hat. Dafür bieten aber die in den Archiven der katholisch gebliebenen Diöcesen aufbewahrten Visitationsberichte der drei letzten Jahrhunderte mit ihren *Descriptiones ecclesiarum* und Inventarien einen erfreulichen Ersatz und eine leider bisher noch nicht ausgiebig genug benutzte Quelle fur die Kenntnifs des ehemaligen inneren Zustandes der alten Kirchen. Denn sie bringen vielfach sehr genaue Beschreibungen der einzelnen Altäre mit ihrem Schmuck an Malereien und Skulpturen, und die Inventarien verzeichnen nicht nur die einzelnen Stücke genau, sondern beschreiben sie auch ziemlich anschaulich nach Stoff und künstlerischer Ausstattung. Für Ermland liegen solche Visitationsberichte, beginnend mit der Mitte des XVI. Jahrh., einige noch früher, in reicher Fülle vor, und gerade für die Zeit des Ueberganges zu der neuen Geschmacksrichtung, das ist um's Jahr 1600, sind sie ganz besonders genau und sorgfältig angelegt.

An der Hand solcher Aufzeichnungen und unter Benutzung einzelner noch vorhandener alter Einrichtungsstücke, Dekorationen u. dergl. soll hier der Versuch gemacht werden, die innere Einrichtung und Ausstattung mittelalterlicher Kirchen des Nordostens, wenn auch nur skizzenhaft, zu beschreiben.

Die Stadtkirchen im deutschen Nordosten sind meistens geräumige und hohe, dreischiffige Hallenkirchen. Die überhöhten Mittelschiffe sind selten und werden nach Osten hin immer seltener (Wormditt); ebenso verschwinden, je weiter nach Osten desto mehr, die polygonen Chorabschlüsse und finden sich östlich der Weichsel nur an sehr wenigen Kirchen (Braunsberg). Die Landkirchen haben, wenige ausgenommen, flache, in Felder eingetheilte Holzdecken. Die Täfelung ist meistens durch aufgenagelte, schön profilirte Holzleisten hergestellt. Nur wenige solcher Decken dürften sich aus dem Mittelalter erhalten haben; vielfach aber begegnen uns in den Landkirchen Holzdecken aus dem XVII. oder dem Anfange des XVIII. Jahrh., welche ganz nach der Art der mittelalterlichen Decken angelegt sind und im Grofsen und Ganzen als Nachbildungen derselben angesehen werden dürfen (Schalmey bei Braunsberg).

Bei der Vorliebe des Mittelalters für das Malerische, für reiche Farbenpracht, war es undenkbar, dafs eine Kirche an Wänden, Gewölben, Pfeilern u. s. w. einen gleichartigen Anstrich erhielt, wie es die neuere Zeit liebte. Um diese Monotonie zu vermeiden, gab es zwei Wege: entweder behielt man auch für das Innere, wie für das Aeufsere, den Rohbau bei, oder man verputzte das Mauerwerk mit Kalkmörtel, um es

dann in irgend einer Weise farbig zu dekoriren. Die erstere Art mochte sich in vieler Beziehung empfehlen. Der Wechsel von rothen oder gar farbig (dunkelgrün, braun, gelb, schwarz) glasirten Steinen und mörtelfarbigen Fugen belebte in angenehmer Weise die Wand- und Pfeilerflächen. Nimmt man noch hinzu die verputzten Mauerblenden zwischen den Fenstern, die verputzten und oft mit Pflanzen- oder Figurenornament geschmückten, oder aber mit glasirten bezw. ein Pflanzenornament oder Figuren darstellenden Plättchen ausgelegten Friese unterhalb der Fenster und der Decke, so war gewifs die Monotonie gröfserer Wandflächen, wie sie der Backsteinbau wegen der beschränkten Breite der Fenster mit sich brachte, überwunden und die ästhetische Wirkung eine befriedigende. Es sprach aber gegen diese Dekorationsweise die Nothwendigkeit, ein sehr glattes Baumaterial, welches in jener Zeit selten, zu wählen und den Fugenverband mit gröfster Sorgfalt herzustellen. Beachtete man dies nicht, so war der Eindruck einer gewissen Rohheit kaum zu vermeiden. Dagegen war man bei der Dekoration verputzter Flächen viel freier und konnte den Sinn für Farbenreichthum und Bilderschmuck ungehinderter walten lassen.

Beide Dekorationsarten lassen sich in den Kirchen des Nordostens nachweisen. Die herrliche St. Katharinakirche zu Brandenburg i. d. M. zeigte in ihrem Innern den Rohbau, wahrscheinlich auch die Pfarrkirche zu Braunsberg. In letzterer fand man bei einer Restauration im Jahre 1859 einen unter den Fenstern umlaufenden verputzten, gewifs auch einst ornamentirten Fries.

Die weitaus meisten Kirchen waren in ihrem Innern mit Kalkmörtel verputzt, dann aber auch wohl ausnahmslos mit farbigen Ornamenten und Bildern reich dekorirt, wie denn auch bei den neuerlichen Restaurationen in sehr vielen Kirchen des Nordostens Wand-, Pfeiler- und Deckenmalereien zu Tage getreten sind. Es sei hier verwiesen auf meinen Aufsatz: »Die mittelalterliche Kunst im Ordenslande Preufsen« (Görres-Vereinsschrift 1887, S. 80—82). Die Wände der zwar nur kleinen, aber sehr sorgfältig behandelten Kirche des Dorfes Arnau bei Königsberg bergen unter der Tünche einen ganzen fortlaufenden Cyklus von bildlichen Darstellungen, nach einigen sichtbar gewordenen Stücken zu urtheilen, wahrscheinlich eine ganze *Biblia pauperum* mit mehr als dreifsig Bildern. In solcher oder ähnlicher Weise dürften sehr viele Landkirchen mit Bildern geschmückt gewesen sein. Die schon unter der Herrschaft des neuen Geschmackes verfafsten ermländischen Visitationsberichte aus dem Anfange des XVII. Jahrh. (1609, 1622/23) heben es öfter an den Landkirchen tadelnd hervor, dafs die Wände mit Bildern bemalt seien, allerdings „*utcunque*" oder „*rudis Minervae*" — was indefs noch keineswegs für ihren Unwerth spricht —, und fordern Entfernung und Ersetzung derselben durch eine weifse Kalktünche.

Mochten die Kirchen in Rohbau oder in Kalkverputz behandelt sein, die das Kapitäl ersetzenden Friese der Pfeiler waren stets mit Mörtel überzogen, ebenso die Kappen der Gewölbe, zugleich aber auch farbig dekorirt, sei es mit Pflanzenornament (Thorn), sei es mit geometrischen Figuren, wie in der Schlofskapelle zu Heilsberg. Die Prunksäle des Heilsberger Schlosses bieten zugleich das Beispiel einer spätmittelalterlichen (1500) teppichartigen Bemalung des ganzen Gewölbes. (Vgl. obige Schrift S. 82.) Wenn selbst die verputzten Blenden am Aeufsern der Kirchen durch aufsteigende Linien und Mafswerk (in der Weise eines gothischen Fensters) und andere geometrische Figuren verziert waren, wie dies die Kirche von Arnsdorf im Ermlande beweist, so darf man ein Gleiches auch für die Wandnischen und Blenden im Innern der Kirchen annehmen.

Dafs die Fenster der Kirchen, wenigstens der Kathedralen und gröfseren Stadtkirchen, mit Glasmalereien geschmückt waren, darf man dreist behaupten, wenn sich auch heute nur wenige Spuren nachweisen lassen. (Vgl. obige Schrift S. 85.)

Die Entwickelung, welche das Benefizienwesen in dem auslaufenden Mittelalter nahm, machte eine grofse Zahl von Altaren nothwendig. Denn die Erektion eines Benefiziums war meistens auch mit der Errichtung eines Altares verbunden. Zudem hatten die einzelnen Gewerke und Bruderschaften ihre eigenen Altäre, welche sie baulich zu unterhalten, mit den erforderlichen Utensilien zu versehen, zu beleuchten und zu „bekleiden" hatten. So finden wir denn gegen Ende des Mittelalters nicht nur alle Pfeiler, selbst die Chorpfeiler, sondern auch die Seitenwände, selbst die Räume unter dem Thurm und wo immer sich ein geeigneter Platz darbot, mit Altären reich besetzt. So gab es in der Marienkirche zu Danzig aufser dem Hochaltar

noch 47 Altäre, an welchen 98, um die Mitte des XVI. Jahrh. sogar 128 Priester fungirten, in der Nikolaikirche zu Elbing etwa 22, in der Katharinenkirche zu Braunsberg 15 Nebenaltäre. Wie diese Altäre beschaffen waren, braucht hier nicht näher erörtert zu werden, nachdem Münzenberger in seinem verdienstlichen Werke über die mittelalterlichen Altäre auch den Altarwerken des Nordens und Ostens gebührende Beachtung geschenkt hat. Zahlreiche solcher Altarwerke sind uns noch vollständig oder doch in Bruchstücken erhalten; andere werden uns in den Visitationsberichten des beginnenden XVII. Jahrh., der Zeit ihrer Entfernung oder Umgestaltung, mit genügender Klarheit beschrieben.

Der bildnerische und malerische Schmuck war nicht wesentlich verschieden von dem anderer Altäre Deutschlands; nur ist zu bemerken, dafs auf den Altären im Ordenslande Preufsen auch die von dem deutschen Orden besonders verehrten Heiligen, neben der Gottesmutter St. Barbara, Margaretha, Elisabeth, Magdalena, Dorothea u. a., bevorzugt erscheinen. Auch Szenen aus dem Leiden Christi waren sehr beliebt, z. B. *„Pietas"*, *„misericordia sculpta"*, *„Christus ostendens vulnera sua"* u. a. Aufser dem Schmuck an Skulpturen und Malereien sah man auf den Altären Reliquienbehälter in Form von Büsten, Armen, Kästchen, deren Stelle die Predellen. An Festtagen wurden auch noch die Reliquien, welche die Schatzkammer in reich gearbeiteten Monstranzen, Kreuzen u. dergl. aufbewahrte, ausgestellt. Die Altarleuchter waren in reicheren Kirchen aus Bronze oder Messing, in ärmeren aus Zinn; dazwischen wurden auch Blumen aufgestellt in meist zinnernen Vasen *(canthari)*. Das Glöcklein, mit welchem bei der Elevation und, wie es scheint, nur dann geschellt wurde, war irgendwo am Altare befestigt, daher *„campanula pro elevatione pensilis"*. Später trat an dessen Stelle die *„campanula manu gerenda pro elevatione"*. Auch Canontafeln fehlten nicht; die betreffenden Worte des Canons bezw. Mefsformulars waren auf Pergament geschrieben, die Initialen mit Ornamenten und Figuren reich geziert.

Der Hochaltar zeichnete sich vor den Nebenaltären, welche gemeinhin klein und einfach gehalten waren, durch gröfsere Dimensionen und reicheren Schmuck in Skulptur und Malerei aus. Je jünger der Zeit nach, desto höher und kolossaler werden die Hauptaltäre, so dafs sie bald einen guten Theil der dahinter liegenden Fenster verdeckten. Gothische Tabernakelaltäre haben sich im Nordosten Deutschlands bisher nicht nachweisen lassen. Der mittlere Theil der Predella, mit eigener Thüre versehen und einem späteren Tabernakel sehr ähnlich, diente doch nur zur Aufbewahrung und Ausstellung von (wahrscheinlich hervorragenden) Reliquien. Das hl. Sakrament wurde durchgängig, von einzelnen Sakramentshäuschen (Marienkirche in Danzig) abgesehen, in einem Wandschrank an der Evangelienseite aufbewahrt. Dieser war mit einem doppelten, oft sogar dreifachen Verschlufs versehen. Eine eiserne, manchmal vergoldete Gitterthüre (nicht selten aus Vierpässen künstlich zusammengesetzt) bildete den inneren Verschlufs, den äufseren eine starke, stets reich, wenn auch nicht immer geschmackvoll, bemalte Thüre aus Eichenholz in stilentsprechender Umrahmung, dazwischen bisweilen eine Thüre aus Eisenblech oder wenigstens damit beschlagen. So konnte das hl. Sakrament durch Oeffnung der einen oder beider Aufsenthüren sichtbar und den Gläubigen zur Verehrung vorgeführt werden. Dieser Wandschrank führt fast ausnahmslos den Namen „Ciborium". Darin befanden sich, auf einem *altare portatile* ruhend, die hl. Gefäfse für die Hostien, die hl. Oele, die Monstranz u. a. Weiteres über Form und Ausstattung dieser Gefäfse, sowie über die Bekleidung des Altars behalten wir uns für einen folgenden Artikel vor. Davor stand ein Kandelaber mit einer oder mehreren Kerzen (auf *apices* oder *cannae)*, die jedoch meistens nur während des Gottesdienstes angezündet wurden. Von hängenden und „ewigen" Lampen ist in den Inventarien keine Rede.

Die Kunst der Maler und Bildhauer beschränkte sich nicht auf Herstellung und Dekoration von Altarwerken; auch Tafelbilder an Wänden und Pfeilern lassen sich, wenn auch in geringer Anzahl, nachweisen, ebenso recht zahlreiche Einzelstatuen und Gruppen in Holz, Stein und Stuck. (Vgl. hierüber den oben erwähnten Aufsatz.) Ein hervorragendes Stück der Holzskulptur war das von dem Triumphbogen herabhängende „Hängekreuz" *(crux pensilis)*, meistens eine auf einem Querbalken *(trabes)* stehende Kreuzigungsgruppe. Wie die alten Christen beim Betreten einer Basilika ihre Augen sofort auf das majestätisch grofsartige Mosaikbild des Heilandes in der Rundung der Apsis richten mufsten, so wurde den Gläubigen des späteren Mittelalters schon beim Eintritt und während des

ganzen Gottesdienstes der Heiland, aber nicht als Lehrer inmitten seiner Apostel, auch nicht als künftiger Weltenrichter, sondern als der „durch sein Kreuz und Leiden die Welt Erlösende" vorgehalten. Verweilte man doch gerade im Mittelalter bei diesem Gedanken so gerne.

In der Mitte der Kirche hing vom Gewölbe oder der flachen Decke herab ein grofser Leuchter, in gröfseren Kirchen deren wohl auch zwei bis drei, aber zumeist nicht in Form der Kron-, sondern der Bugelleuchter, welche ein Madonnenbild (öfter Doppelbild) einschlossen. Schöne Exemplare solcher Leuchter sieht man noch heute in der Marienkirche zu Danzig, in Braunsberg und in Wormditt. Bei einer Kirche des Ermlandes finden sich auch kostbare gestickte Vorhänge für den Hauptleuchter erwähnt. Sehr beliebt waren, zumal für kleinere Kapellen, die aus Hirschgeweih angefertigten Leuchter. Auch Armleuchter aus Eisen oder Bronze, oblonge Lichthalter mit mehreren Spitzen *(apices, acumina)* begegnen häufig an Wänden und Altären.

Die Weihwasser- oder Sprengsteine waren in den allermeisten Kirchen aus Granitstein gearbeitet, kelchartig in runder oder polygoner Form. Ebenso die Taufsteine, darin ein zinnernes, ehernes oder kupfernes Becken mit ebensolchem Deckel und *„cum operculo pensili ligneo acuminato et affabre picto"*. In Dorfkirchen waren die Baptisterien vielfach aus Holz. Der werthvollste mittelalterliche „Taufstein" im Nordosten ist zweifellos der in der Nikolaikirche zu Elbing, ein Messinggufs, laut Inschrift von Meister Bernhuser aus dem Jahre 1387.

Die Sitz- und Kniebänke für die Gläubigen haben wir uns nur einfach zu denken; reicher behandelt waren die Kirchensitze vornehmer Geschlechter, die Stühle der Rathsherren, Priester, Kirchenväter. Beispiele kann man noch in mehreren Kirchen Danzigs sehen.

Die Dom- und Klosterkirchen hatten natürlich auch ihre Chorstühle, in gothischem oder auch Uebergangsstil kunstvoll geschnitzt. Trümmer haben sich noch erhalten in der Domkirche zu Frauenburg, der Marienkirche zu Thorn, in Braunsberg aus der ehemaligen Franziskaner-Kirche, im Dom zu Königsberg, in den Kirchen Danzigs. Ausgezeichnet sind die Chorstühle im Pelpliner Dom (Uebergangsstil).

Eine sehr schöne mittelalterliche Kanzel besitzt die Trinitatiskirche zu Danzig. Beichtstühle gothischen Stiles gab es, wie bekannt, nicht. Von mittelalterlichen Orgelgehäusen hat sich im Nordosten nichts erhalten, ebensowenig von Chorbrüstungen.

Noch eine Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Kirchen möge hier erwähnt werden. Wie nämlich jeder Altar im Ganzen der Kirche eine gewisse Selbständigkeit behauptete, seinen besondern Priester, seine eigenen Utensilien hatte, so sah man neben den Altären besondere Schränke, namentlich Wandschränke, in welchen wenigstens einige der für die Darbringung des heiligen Opfers nothwendige Sachen aufbewahrt wurden. Demselben Zwecke dienten auch verschliefsbare Nischen in den Seiten- oder hinteren Theilen des Altares. Von der Anlage und Ausstattung solcher Schränke kann man sich bei einem Besuche der Stadtkirche in Wormditt, wo sie sich noch in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten haben, eine Vorstellung machen.

Häufig standen auch, demselben Zwecke dienend, neben den Altären schwere, mit Eisen beschlagene Kasten von Eichenholz. Die eigentlichen Paramentschränke haben wir aber in den Sakristeien zu suchen. In der Katharinakirche zu Braunsberg hatte jeder Altar auch in der Sakristei einen eigenen verschliefsbaren Schrank, dazu noch einen Kasten. Muster solcher Parament- oder Utensilienschränke, mit herrlichem gothischem Schnitzwerk versehen, finden sich noch in den Sakristeien von Danzig, Marienburg, Barent (Niederung). Die in vielen protestantischen Kirchen dem Besucher so gern gezeigten alten „Ablafskasten" sind meistens weiter nichts, als die eben erwähnten Kasten zur Aufbewahrung von kostbaren Kirchengeräthen.

Die Fufsböden waren ursprünglich in den Landkirchen wohl ausnahmslos, in den Stadtkirchen meistentheils mit Ziegelsteinen oder Ziegelfliesen belegt. Die quadratische Form war die vorwiegende; daneben kommen auch polygone und anders geformte vor, wie sie noch bis heute in einigen Nebenräumen des Frauenburger Domes vorhanden sind.

Da im Mittelalter viele Leichen, zumal die der Vornehmeren, in der Kirche eingesenkt oder wohl gar in besonderen Gewölben dortselbst beigesetzt wurden, so fanden sich bald, sei es zur Bedeckung des einzelnen Grabes, sei es zum Verschlufs einer Gruft, zahlreiche, vielfach mit Inschriften und Wappen gezierte Grabsteine bezw. Grabplatten aus Erz, was für das Aussehen des Fufsbodens jedenfalls nicht vortheil-

haft wirkte. Bemerkenswerthe Leichensteine begegnen uns noch in den Domen von Königsberg, Marienwerder, Frauenburg, in Braunsberg (über dem Grabe des Bischofs Paul von Legendorf), Dirschau, Pr. Stargard u. a. In der St. Katharinakirche zu Braunsberg fing man erst zu Anfang des XVII. Jahrh. damit an, den Fufsboden mit Steinfliesen zu belegen, und man wählte dazu die wegen ihrer bläulich-grauen Färbung und Solidität sehr empfehlenswerthen schwedischen Fliesen. Um einen accuraten Belag anlegen zu können, verpflichtete der Kirchenvorstand die Angehörigen der in den Gräbern oder Grüften ruhenden Todten, die Grabsteine zu entfernen und durch kleinere Fliesen von vorgeschriebener Form und ohne Inschriften zu ersetzen. Es scheint jedoch nicht gelungen zu sein, diese Anordnung allgemein durchzuführen, wie denn auch heute noch nicht weniger als 86 Grabsteine, darunter einige mittelalterliche von ungewöhnlicher Gröfse, den Fufsboden der Kirche bedecken. In den Landkirchen haben sich die Ziegelsteine oder -Fliesen bis in unsere Zeit erhalten.

Das Beigebrachte möge genügen, um uns ein Bild von dem inneren Aussehen und der inneren Ausstattung der Kirchen im Nordosten Deutschlands zu geben. Ergänzt und vervollständigt mufs aber dieses Bild noch werden durch eine Betrachtung der Ausstattung der Altäre und des Reichthums der Sakristeien an gottesdienstlichen Geräthen und Paramenten.

Wo nicht rohe Bilderstürmerei die mittelalterliche Ausstattung der Kirchen zerstörte, hielt sich dieselbe im deutschen Nordosten noch das ganze XVI. Jahrh. hindurch bis hinein in das XVII. Erst zu Anfang des letztern fing man auch in dem katholisch gebliebenen Ermlande an, die „veralteten" Altäre entweder ganz zu entfernen und durch neue in dem „eleganten" Renaissance-Stil zu ersetzen, oder doch, unter Benutzung älterer Theile, nach den Gesetzen des neuen Stiles umzugestalten, d. h. um eines oder zwei Stockwerke zu erhöhen und mit allerlei schnörkelhaftem Schnitzwerk zu umgeben. Ein sehr merkwürdiges Beispiel hierfür bietet die Landkirche in Migehnen bei Wormditt, wo der noch ganz erhaltene mittelalterliche Schnitzaltar mit zwei Stockwerken im Stile des XVII. Jahrh. überbaut ist. Man mufs oft scharf zusehen, um an und in den Altären des XVII. Jahrh. noch Reste mittelalterlicher Altarwerke zu entdecken. So ist der Hauptheil des Hochaltars der Kirche von Stuhm ein alter Altarschrein, dessen Figuren verschwunden sind und dessen Flügelbilder zur Verschalung der Rückseite des Altars verwendet wurden, welchem Zwecke sie heute noch dienen. Solchen Umständen haben wir die Erhaltung vieler gothischen Altarstücke zu verdanken. Andere wurden, weil sie für die völlige Vernichtung noch zu werthvoll erschienen, bei Seite geschoben und an einer Wand oder irgendwo in einem Nebenraum einstweilen aufgestellt, wo sie dann häufig bis auf unsere Tage stehen geblieben sind. Als bemerkenswerth für die Geschichte der Altäre möge hier folgende Stelle aus dem Synodalrezefs des ermländischen Bischofs Simon Rudnicki für das Kollegiatstift Gutstadt 1610 notiert sein: „*So ist Eure Kirche ziemlich gezihret und durch gutter hertze Zuthun die Altaria fein angerichtet, aber das grosze Altar* (nämlich ein gothischer Schnitzaltar) *verschöpfet fast allen Schmuck undt Zierde der ganzen Kirche, derowegen vermahnen wir Euch ganz väterlich, Ihr wollet imgleichen dahin bedacht sein, wie Ihr nach dem Exempel vieler anderen Städte dieses unseres Bischofsthumes dasz Gotteshaus mit einem neyen Altar möget schmücken und orniren*".

Mit der Zerstörung der alten Altarwerke hielten die Umformung des Kirchenmobilars, der Fenster und die Antünchung der Wände gleichen Schritt. Die alten Wandmalereien wurden, wo nicht weggehackt, doch mit einer dicken Mörtelschicht überzogen, unter der sie vielerorts immer noch verborgen ruhen. Eine weifse Kalktünche machte die Wände heller und glänzender *(nitidiores)* — zur hohen Befriedigung der modernen Visitatoren. Heller wurden auch die Fenster, indem sie statt des gefärbten nunmehr weifses Glas erhielten. Nun erschien auch ihre frühere Gröfse zwecklos. Gingen sie ehemals sehr tief hinab, so konnten sie jetzt um ein Drittel oder Viertel vermauert werden. Die Chorfenster traf dasselbe Schicksal, da sie ohnehin durch die kolossalen Hochaltäre völlig verdeckt wurden. Dem neuen oder römischen Stil wurden auch die Altarbekleidungen und liturgischen Gewänder „accommodirt".

Braunsberg. Dr. Dittrich.

Mittelalterlicher Buchdeckel in der Landesbibliothek zu Kassel.

Mit Abbildung.

Die ständische Landesbibliothek zu Kassel bewahrt unter „Ms. theol. fol. 60" ein Evangeliar aus dem XI. Jahrh., welches durch den landgräflich hessischen Bibliothekar Raspe neben anderen wichtigen Archivalien und Handschriften auf einer wissenschaftlichen Reise im Stift Paderborn im Jahre 1773 von dem Abt zu Abdinghof erworben wurde. Die Pergament-Handschrift selbst enthält einige nicht hervorragende blattgrofse Miniaturen (Kreuzigung, Auferstehung, Petrus auf dem Wasser etc.) Hier soll aber nur der Einband besprochen werden, welcher sich noch ganz im ursprünglichen Zustand befindet. Er ist Ende des XV. Jahrhunderts unter Benutzung von zwei byzantinischen Elfenbeintäfelchen hergestellt, und empfiehlt sich bei aller Einfachheit durch Solidität und gute Wirkung als Vorbild für ähnliche Neugestaltungen. Der eigentliche Einband besteht aus den üblichen gespaltenen Buchenbrettern mit rothem, sämischgarem Leder überzogen. Auf dem Vorderdeckel liegt nun ein Rahmen aus starkem Silberblech, welcher mit gravirtem Laubwerk verziert ist, während in den Ecken Buckel mit kantig geschliffenen Bergkrystall-Cabochons, und auf der Mitte der vier Seiten silberne Rosen aufgenietet sind. Das Laubwerk ist zuerst leicht aufgezeichnet, dann der Grund gepunzt und nun der Umrifs kräftig gravirt. Dabei wurde der in stumpfem Winkel geschliffene Grabstichel so geführt, dafs der Schnitt nach dem Blattwerk zu einen flacheren Winkel bildet, als nach dem Grund hin. Die Rippen sind dagegen mit gerad aufgesetztem Stichel leicht gezogen. Derartige die Wirkung bedingende Details verdienen recht wohl berücksichtigt zu werden. Besonders hervorzuheben ist sodann die durch theilweise Vergoldung des Metalles, rothe Emaillirung (bezw. Lasurfarbe) der äufseren Rosenblätter, bläuliche Pergamentunterlage der Krystalle in Verbindung mit dem milden, gelblichen Ton des Elfenbeins erzielte farbige Wirkung. Vergoldet sind nämlich die glatten Ränder des Rahmens, die Fassungen der Steine, die runden Unterlagen und die innern Blätter der Rosen. Auf den Elfenbeintafeln sind die Heiligenscheine vergoldet, ebenso die Pallien der Engel und die Attribute. Neben den Engeln finden sich Reste einer mit Zinnober in horizontalen Reihen aufgemalten Inschrift in griechischen Buchstaben, welche ich Michael (links), Gabriel (rechts) zu lesen geneigt



bin. Alles übrige dürfte aus der Abbildung zu entnehmen sein. Was die Elfenbeintafeln betrifft, so ist deren byzantinischer Charakter unverkennbar, sei es, dafs sie Originalarbeiten sind, was ich glaube, oder deutsche Nachbildungen, was weniger wahrscheinlich ist: sie dürften dem XII. Jahrh. angehören. Bei dem handwerklichen durch feststehende Typen gebundenen Betrieb der Kleinkünste im byzantinischen Reich und der grofsen Verbreitung solcher Elfenbeinarbeiten durch den Handel, ist es nicht befremdlich, dafs sich fast völlig genaue Wiederholungen unserer Täfelchen mehrfach finden. So enthält die Sammlung des Fürsten Oettingen-Wallerstein zu Maihingen ein Diptychon (?), welches bei 57 *mm* Breite und 155 *mm* Höhe nur die eine Abweichung zeigt, dafs die Engel bis zu den Hüften (wie die untern Figuren) dargestellt sind und die Kleidung eine verschiedene ist. Dagegen fehlen auf den beiden Täfelchen, welche die Rückseite des Evangeliars Heinrichs II. im Domschatz zu Aachen zieren (stillose Abbildung in Bock »Pfalzkapelle«, Fig. 28), die beiden Engel ganz, während die (auch von Bock nicht näher bestimmten Heiligen) völlig identisch mit den unsrigen erscheinen. Ueber und unter den Tafeln unseres Einbandes läuft noch eine mit einem einfachen Wellenbändchen verzierte Elfenbeinleiste her, die an beiden Enden nach unten abgerundet ist. Dies leitete mich zu der Vermuthung, dafs hier die Reste eines Triptychons verwendet wurden. Wirklich fand sich auch, dafs die Rückseiten beider Tafeln mit grofsen byzantinischen Kreuzen geziert sind, und dafs in denselben noch die Metallstifte stecken, um welche sie sich in Löchern der auf der ehemaligen Mitteltafel befestigten Leisten als Flügel drehten. Möglicherweise war dieses Mittelbild auf einem andern Einband des Abdinghofer Kirchenschatzes verwendet. Auch im Aachener Schatz gehören zweifellos die bei Bock (Taf. 27) dargestellten Täfelchen als Flügel eines Triptychons zu dem Mittelbild (Taf. 26), welches genau die entsprechende Gröfse besitzt. Dieselbe Darstellung wie hier wird auch das fehlende Mittelbild zu Abdinghof gehabt haben. Eine nähere Umschau unter den vorhandenen Elfenbeintafeln wird wohl noch manches Stück als Theil eines Triptychons erkennen lassen, wenn man sich die Mühe gibt, die Rückseiten und die Spuren der Verbindung durch Charniere, zu beachten. Meines Wissens ist der Gebrauch von wachsbezogenen Diptychonen für die späteren Zeiten — XII. und XIII. Jahrh. — noch nicht nachgewiesen.[1]) Die als tragbares Retabel dienenden Tafeln werden aber jedenfalls häufiger gewesen sein. Einzelne mögen wohl direkt als Mittelbilder von Einbänden geschaffen sein, wenn es auch als Regel gelten mufs, dafs durch ihre Schönheit oder wegen ihres ursprünglichen Besitzers geschätzte Schnitzereien n a c h t r ä g l i c h zu Einbänden verwendet wurden.[2])

Marburg. L. Bickell.

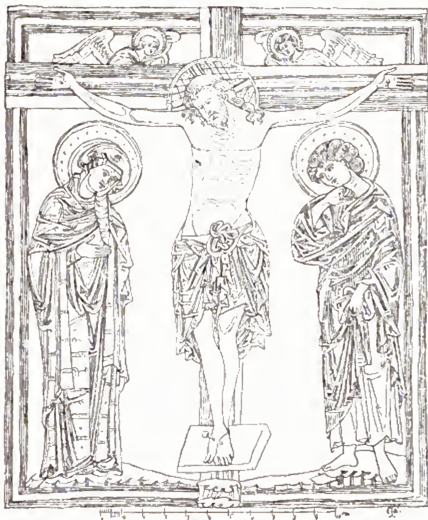
[1]) [Diptychen aus Elfenbein mit Wachsbezug aus dieser Zeit sind mir auch nicht bekannt, wohl aber aus mehreren Wachstäfelchen zusammengefügte, auf der Vorder- und Rückseite skulptirte Schreibhefte aus Elfenbein, z. B. das dem XIV. Jahrh. angehörige, im Museum zu Namur befindliche Prachtexemplar (nebst ursprünglichem geschnittenem Leder-Etuis), welches aus sechs Wachstafeln nebst den beiden Deckeln besteht. Beschrieben unter Nr. 1402 in dem »Catalogue officiel« der »Exposition rétrospective d'art industriel en 1888« zu Brüssel; farbig abgebildet in den Veröffentlichungen der »Société de l'art ancien en Belgique« pl. XIV. D. H.]

[2]) [Einen ganz ähnlich behandelten Deckel zeigt das Evangeliar des Domes zu Minden, welches aus dem Anfange des XI. Jahrh. stammt. Das Mittelstück desselben bildet ein Elfenbein-Relief derselben Zeit mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi; seine Umgebung besteht aus vergoldeten, mit durchbrochenen Börtchen eingefafsten Metallstreifen, welchen spätgothische Ranken in vorzüglicher Zeichnung eingravirt sind, mit eingestreuten Steinen in Kastenfassungen. — Auch die Pfarrkirche Maria Lieskirchen in Köln bewahrt ein Evangeliar, dessen Frontale ein wohl auch dem Beginne des XI. Jahrh. angehöriges Elfenbein-Relief mit der Kreuzigungs-Szene schmückt, dessen Umgebung ebenfalls aus vergoldeten Metallborten gebildet ist, mit eingravirten spätgothischen Figuren; abgebildet und beschrieben in Bock: »Das heilige Köln«. — Bei beiden Deckeln sprechen manche Gründe dafür, dafs die Elfenbeintafeln zur ursprünglichen Ausstattung der Kodizes gehörten und anfänglich eine andere, vielleicht ebenfalls metallische Umrahmung hatten, die wahrscheinlich des starken Verschleifses wegen einer Erneuerung bedurfte. Die Vermuthung, dafs ähnliche Verhältnisse bei dem hier abgebildeten und beschriebenen Buchdeckel obgewaltet haben, dürfte nicht unberechtigt sein. — Auch im Museum zu Darmstadt befindet sich ein (wohl aus Köln stammender) Kodex, dessen Vorderseite ein grosses romanisches Elfenbeinrelief schmückt, welches von vergoldeten mit spätgothischen Gravuren verzierten Metallstreifen umgeben ist. D. H.]

Die Bedeutung des Fufsbrettes am Kreuze Christi.

Mit Abbildung.

In dem kürzlich eröffneten Kestner-Museum zu Hannover befindet sich ein aus der Sammlung des Senators Culemann stammendes Missale, welches der Zeit Heinrich's des Löwen (1180) angehört. Es enthält aufser hübschen Initialen nur die eine Miniatur der Kreuzigung Christi, die in unserer Abbildung getreu wiedergegeben ist. Das Blatt ist nicht allein künstlerisch, sondern mehr noch ikonographisch von Bedeutung. Unseres Wissens ist es nämlich **das älteste Beispiel** des Gekreuzigten mit übereinander gelegten, von **einem** Nagel gehefteten Füfsen.[1] Bisher mufste wohl als ältester Cruzifixus mit drei Nägeln der auf dem Retabulum aus Soest gelten, welches, durch C. W. Hase bei Gelegenheit einer Studienfahrt an's Licht gezogen, jetzt eine Zierde des Berliner Museums ist. Obgleich nicht datirt, wird es seiner stilistischen Eigenschaften wegen von allen Kunstforschern einmüthig um 1225 gesetzt. Während dasselbe schon den neuen (gothischen) Typus vollendet darstellt, hat dieser hannoversche Cruzifixus trotz der übereinander gelegten Beine noch das seither übliche Fufsbrett, also eine Zuthat, die so recht deutlich den Uebergang von dem idealen Typus der romanischen Epoche zu dem mehr realistischen der Gothik erkennen läfst. Es ist aber nicht die Absicht, hierauf näher einzugehen, sondern die Veröffentlichung des merkwürdigen Cruzifixus im Hannoverschen Museum möge



[1]) **Alfred Holder** in Karlsruhe macht es höchst wahrscheinlich, in seiner »*inventio sanctae crucis*« (Leipzig, Teubner), dafs Christus in Wirklichkeit nur an den Händen, also nur mit zwei Nägeln, angeheftet, an den Füfsen aber nur durch Stricke befestigt gewesen ist.

begleitet werden von einigen Bemerkungen über das Fufsbrett am Kreuze Christi; im Verein mit der Anordnung der zusammengelegten Beine ist dasselbe bereits bedeutungslos geworden. Aber welche Bedeutung hat es überhaupt? Unsere Bemerkungen zur Beantwortung dieser bisher nicht genügend gewürdigten Frage waren schon vor Auffindung unseres Bildes niedergeschrieben. Wir lassen sie unverändert folgen, weil ihre Beziehungen auf unsere Abbildung sich leicht von selbst ergeben.

Vom Auftauchen der Kreuzigungsbilder Christi bis zur gothischen Epoche hat das Corpus gewöhnlich ein Trittbrett unter den Füfsen. Ausnahmen sind allerdings gerade bei den ältesten dieser Darstellungen zu konstatiren; aber sie scheinen erklärlich, wenn sich das Fufsbrett selber erklären läfst, welches doch nach Allem, was wir über die Exekution der Kreuzesstrafe bei den Römern wissen, niemals an einem wirklichen Strafkreuze vorhanden gewesen ist, also ein von den Verfertigern eigenmächtig zugefügtes Stück darstellt. Eine solche dauernde Zuthat entsteht nicht willkürlich und zufällig; sie ist eine Frucht des Bedürfnisses, der sichtbare Ausdruck des Gedankens einer Zeit. Welches war der Gedanke, der durch das Trittbrett sichtbaren Ausdruck fand? Die Schriften über den Cruzifixus geben an, das Fufsbrett sei eines der Mittel, um den Eindruck des Leidens von dem gekreuzigten Sohne Gottes abzuwehren, ein Mittel wie die geöffneten Augen, das heitere oder doch schmerzlose Gesicht, die Königskrone auf dem Haupte und andere Eigenschaften oder Zuthaten der Cruzifixe vorgothischer Zeit, einer Zeit noch voll von antiken Reminiscenzen in der Gefühlsweise und folglich auch in der Kunst. Allerdings kann das Fufsbrett als eines dieser Mittel angesehen werden; aber ist das auch wirklich sein Zweck von Anbeginn an gewesen, hat man es gewissermafsen zu diesem Zwecke erfunden?

Wenn die Idee des Cruzifixus nicht nur eine geschichtliche Thatsache, nämlich die Hinrichtung Christi, sondern ein Dogma, nämlich die Erlösung, bedeutet, d. h. also, wenn das Kreuzigungsbild nicht historischen, sondern vielmehr liturgischen Sinn hat, so ist vor den letzten Jahrzehnten des VI. Jahrh. kein eigentlicher Cruzifixus nachzuweisen. Von den Darstellungen der Kreuzigung Christi können wir, wenn auch allein auf Grund stilistischer Merkmale hin, nur zwei sicher für älter anerkennen, nämlich für Erzeugnisse des V. Jahrh. Es sind das zwei Reliefs; das eine bildet eines der Felder der Thür von S. Sabina in Rom, das andere ist ein Elfenbeintäfelchen im britischen Museum und hat wohl mit drei zugehörigen ebenfalls biblischen Reliefs ursprünglich eine Kassette, ein Buch oder dergl. geziert. Schon der Platz an einem Thürflügel und zusammen mit anderen biblischen Szenen von gleichem Werthe läfst an jenem mehr die Absicht, zu erzählen, als unmittelbar einen Glaubenssatz zu lehren, vermuthen; diese Bilder vertreten die Stelle der entsprechenden Bibelstellen, sie sind eine Bibel in Bildern für Jedermann, hauptsächlich für die Analphabeten, und deren gab es damals sehr viele. Dann aber ist der historische Charakter hauptsächlich an dem Bilde selber und zwar dadurch gekennzeichnet, dafs Christus, welcher als Hauptperson, der damaligen Gepflogenheit gemafs, in etwas gröfserem Mafsstabe als die Schächer zu seinen Seiten, doch ohne Nimbus dargestellt ist, ebenso wie diese, nur ein schmales Lendentuch um die Hüften trägt, gerade so, wie es bei der Vollziehung der Kreuzesstrafe Sitte war. Diese Hinrichtungsart zeigt natürlicherweise nebeneinander geordnete Füfse, und das an einem wirklichen Richtkreuze niemals vorhanden gewesene Trittbrett fehlt unter letzteren. Ein architektonischer Hintergrund bezeichnet vermuthlich die Gebäude und Mauern der Stadt Jerusalem, vor der die Kreuze errichtet waren. — Die Londoner Elfenbeinplatte hat auch mit anderen Reliefs (aus dem Leben Jesu) ein Ganzes gebildet, was hier zum Erweise ihres historischen Charakters nicht weiter herangezogen zu werden braucht. Das Corpus gleicht dem römischen, es ist nackt bis auf ein schmales Perizonium. Die nebeneinander geordneten Füfse haben kein Trittbrett; nur ein kreuzloser Nimbus und der Titel ***rex judeorum*** kennzeichnet den Christus. Während es nun dem Verfertiger der Thür wesentlicher erschienen war, die Schächer neben den Christus zu setzen und weiter nichts — an eine Regel band ihn ja noch nichts —, gefiel es diesem Elfenbeinschnitzer, Maria und Johannes hinzuzufügen, beide unter dem rechten Arme des Gekreuzigten, und unter dem linken den Kriegsknecht in der Geberde, dem Verendenden die Seite zu durchstechen. Wesentlich sind diese Verschiedenheiten nicht, weil sie den Sinn der Bilder

nicht wesentlich verändern; dagegen ist es von Bedeutung für den historischen Charakter des Londoner Bildes, dafs gleich neben der Kreuzigung sich Judas Ischariot an einem Baume erhängt hat; den Beweggrund seiner That zeigt der unter ihm auf dem Boden liegende Geldbeutel an, aus welchem die Silberlinge hervorrollen. Die Zusammenstellung dieser beiden Ereignisse konnte auf das antike Gefühl nur abstofsend und widerlich wirken, und das um so mehr, je älter das Bild ist, je lebhafter sich noch im Volksbewufstsein eben dieser antike Geist erhalten hatte, welchem ganz andersartige Darstellungen verehrungswerth dunkten. Was für welche? — Indem wir hierauf antworten, wird der historische Sinn der beiden ältesten Kreuzigungsbilder noch deutlicher werden. Antiker Auffassung nach erschien nur das Lebensvolle und Machtvolle anbetungswerth; dem entsprach, wie man die Götter gebildet hatte. Gleiche Anschauung blieb auch den Christen noch Jahrhunderte lang eigen. Daher konnte die Hinrichtung Christi durch das Kreuz, die schmachvollste aller Strafen, nicht sogleich ein liturgisches Bild abgeben. Aber gerade diesem Ereignisse wohnte gleichsam das Geheimnifs der christlichen Lehre, die Erlösung, vor Allem inne, und das suchte sich auch im Bilde darzustellen.

Die formale Ausdrucksweise der Erlösung begann mit den verschiedenen konventionellen Zeichen des Monogrammes Christi.[2]) Die älteste Form ist das einfache ***X*** = ***Χρίστος***, um 268 oder 279 findet sich dem ***X*** ein ***I*** also ☧ = ***Ιησοῦς Χρίστος*** hinzugefügt und seit 298 giebt es die Form ☧ = ***Ιησοῦς, ΧΡίστος***, bei welcher die ersten beiden Buchstaben des Wortes ***Χρίστος*** zur gröfseren Deutlichkeit genommen worden sind. Die rein konventionelle, nur den Eingeweihten verständliche Darstellung der Erlösung wird seit den Tagen des grofsen Konstantin, als die christliche Lehre sich nicht mehr unter derlei Geheimformen zu verbergen brauchte, auch durch das viel deutlichere Kreuzzeichen wiedergegeben. Zuerst wird es allein dargestellt, aber auf das Reichste mit Edelsteinen geziert; diese *crux gemmata* tritt dann in Verbindung mit dem apokalyptischen ***A*** und ***Ω***, des Weiteren mit dem Lamm in verschiedenen die Kreuzigung immer deutlicher machenden Vereinigungen, ferner sogar mit der jugendlichen Figur Christi, der jedoch noch nicht dem Kreuze angeheftet ist, sondern es im Arme hält. Schliefslich erscheint das Kreuz mit dem darüber schwebenden Brustbilde des Heilandes und mit symbolischen bezw. allegorischen, wo nicht gar historischen Beigaben (Schächer, Maria u. s. w.). Wenn nunmehr nach dieser langen Entwicklung um 600 zögernd der einem Kreuze wirklich angeheftete Christus dargestellt wird, um die Welterlösung zu bezeichnen, so ersieht man wohl, dafs dieses Bild doch nicht die Exekution der Kreuzigung Christi geschichtstreu wiedergeben konnte. Die Erinnerung an die Schmach der Kreuzesstrafe, eine Strafe, welche erst seit dem V. Jahrh. aufser Uebung gekommen war, würde zu lebhaft wach gerufen sein und eine unerträglich abstofsende Wirkung auf die Beschauer wäre damals noch die Folge gewesen. Aber möglich wurde das Bild des Gekreuzigten jetzt, nachdem, Dank dem die Sitten mildernden Einflusse der christlichen Lehre, die Kreuzigung auch ohne jedes Verbot abgekommen war und damit auch jenes entsetzliche Odium zu verblassen anfing. In welcher Weise entsprechen dem nun die ersten wahren, d. h. die Erlösung bedeutenden Cruzifixe und wie unterscheiden sie sich von den beschriebenen Kreuzigungsbildern? — Den ältesten sieht man auf einem Bilde in der Handschrift des Mönches Rabulas aus dem Kloster Zagba in Mesopotamien von 586. Wäre um diese Zeit die historische Auffassung noch möglich gewesen, so würde an dieser Stelle, wo es mehr auf den geschichtlichen Vorgang, als auf ein liturgisches Interesse angekommen sein dürfte, Christus gleich den beiden Schächern neben ihm nackt und nicht in einem langen Kleide dargestellt sein. Es spricht hierfür auch die Zufügung der vielen geschichtlichen Nebenfiguren, der trauernden Frauen, des Speer- und Schwammhalters, der würfelnden Kriegsknechte u. s. w. Indessen gibt dieses Bild doch erst den Uebergang von der historischen zur liturgischen Auffassung und deshalb fehlt auch noch das Trittbrett unter den nebeneinander herabhängenden Füfsen. — Schon ganz anders der Christus auf dem Brustkreuze, welches Papst Gregor d. Gr. um 600 der Longobardenfürstin Theodolinde schenkte und welches an sich einen liturgischen Charakter seines Bilderschmucks verlangt. Christus ist nicht nur bekleidet, sondern steht mit ausgebreitet ange-

[2]) Umständlich auseinandergesetzt bei Stockbauer »Kunstgeschichte des Kreuzes«.

nagelten Armen an dem Kreuze auf einem Fufsbrette, welches sich in Nichts von den Fufsbänken unterscheidet, auf denen man in der damaligen und besonders in der byzantinischen Kunst die an Rang und Würde hervorragenden Personen stehen sieht. Und, wie wir meinen, ist denn auch die Fufsbank, auf welcher der Heiland hier mit keineswegs leidendem Gesichtsausdrucke und in ungebrochener Haltung steht, nur das Ausdrucksmittel für seine Würde und sein Ansehen. Das bedeutet sie nicht allein hier, sondern an allen Cruzifixen, wo sie sich um diese und die nächste Zeit vorfindet. Je mehr das Kreuzigungsbild seinen historischen Charakter verlor, je mehr es zum Cruzifixus wurde, um so mehr mufsten derartige Beigaben, im Besonderen also das Fufsbrett, Eingang finden. Mit der Zeit sieht man daher dieses Trittbrett fast regelmäfsig. Aber auch seine Zeit ging vorüber, freilich erst nachdem Jahrhunderte lang das Fufsbrett seine eigentliche Bedeutung und damit seine Form verändert hatte. Der Sinn, dem gleichsam nur erst vor dem Kreuze stehenden Christus eine seiner Würde entsprechende Fufsbank zu sein, ging natürlich in dem Mafse verloren, als das Verständnifs für eine derartige Auszeichnung schwächer und schwächer wurde. Sobald auf das Kreuzigungsbild jener ausgezeichnete liturgische Sinn der Welterlösung übergegangen war, wurde seine Darstellung aufserordentlich häufig und seine Form typisch. Das Fufsbrett wurde aber auch dann immer noch wiederholt, als man seinen Sinn längst nicht mehr verstand. Und so kam man allmählig dazu, ihm einen anderen willkürlichen Sinn beizulegen; es wurde besonders bei den plastischen Cruzifixen zur Konsole und diese bildete sich aus zu einem Unthiere, zum Kelche, in welchen des Heilandes Blut herabfliefst u. s. w. Das sind die Formen der romanischen Zeit. Nach solcher Willkür aber geht das Trittbrett völlig verloren in der Gothik, weil nunmehr der Gedanke, der es geschaffen hatte, ganz verschwunden war: das Gefühl, welches Schmerzen oder gar den Tod leidende Götter nicht kannte und bilden konnte, hatte sich umgewandelt in ein solches, welches einen Gott liebte, welcher sich durch Schmerzen und selbst durch den Tod für die Menschen opferte. Seit gothischer Zeit hängt Christus mit übereinander genagelten Füfsen am Kreuze, eine unnatürliche, weil nicht ausführbare Haltung. — Für unsern Zweck haben Einzelheiten wie das Vorkommen von Maria und Johannes, Sonne und Mond, und Anderes auf dem Brustkreuze der Theodolinde weniger Bedeutung; ebenso gehen wir hier nicht näher ein auf sonstige Formumwandlungen in der romanischen Epoche, z. B. auf die allmählich authörende Weise, den Erlöser mit einem langen Rocke zu bekleiden. Dagegen wollen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung noch einmal durch einen kurzen Rückblick zusammenfassen: Die Kreuzigungsbilder des V. Jahrh. stellen die Hinrichtung Christi am Kreuze dar, die um 600 und später die Erlösung der Welt durch den Tod Christi am Kreuze. Die Welterlösung wurde im V. Jahrh. ganz anders veranschaulicht, nämlich durch das Monogramm Christi, durch *cruces gemmatae* oder auch schon durch das Lamm mit dem Kreuze. Sie konnte erst durch das Kreuzigungsbild gegeben werden, als mit der Abschaffung der Kreuzigungsstrafe das auf dieser haftende Odium verschwand, und sie mufste es dann endlich werden und bleiben, weil die Quintessenz der Lehre Christi in seinem Ende liegt. Nachdem das Kreuzigungsbild liturgischen Sinn bekommen hatte, vermehrte sich seine Darstellung und wurde in seinen Attributen fast stehend, so dafs seine liturgische Form auch da beibehalten wurde, wo ihr ein liturgischer Sinn kaum untergelegt werden konnte; eine Veränderung findet sich höchstens in nebensächlichen Einzelheiten, je nach dem mehr historischen oder liturgischen Charakter in dem gegebenen Falle. Das Fufsbrett war gleich anderen Zuthaten anfänglich nebensächlich; es entsprach den byzantinischen Anschauungen von Ehre und Würde bezw. war die formale Ausdrucksweise dafür. Es wurde mit der Zeit typisch, verlor aber mit dem Schwinden byzantinischen Wesens diese seine ursprüngliche Bedeutung. Andere Bedeutungen aber gaben ihm dann auch andere Formen und diese sind nicht selten aufserordentlich tiefsinnig, wie die mittelalterlichen Schöpfungen in der Regel; sie besagen meist weit mehr, als das ursprüngliche byzantinische Trittbrett es vermochte. Sie sind aber zu mannigfach und verschieden, als dafs wir ihre Bedeutung hier besprechen könnten. Letztere ergiebt sich übrigens auch in den einzelnen Fällen leicht von selbst.

Hannover. G. Schönermark.

Spätromanische gestickte Mitra.

Mit 2 Abbildungen.



Im Besitze der Herren Gebr. Bourgeois zu Köln befindet sich die hier von beiden Seiten abgebildete Mitra, welche dem Anfange des XIII. Jahrh. angehören und in Norditalien entstanden sein dürfte. Dieselbe hat eine Breite von 29 *cm*, eine Höhe von 25 *cm*; eine ganz aufsergewöhnliche Länge — 52 *cm* — zeigen die beiden Bänder. Runde Medaillons mit Brustbildern von Heiligen bilden die Verzierung wie des um die Stirne laufenden Reifens, des sog. circulus, so der beiden aufsteigenden, in die sogen. cornua auslaufenden Streifen, welche titulus heifsen. Je eine Standfigur füllt mit einzelnen Sternornamenten die beiden Zwickel der Vorderseite mit der Darstellung der Verkündigung, wie der Rückseite mit den Bildern des hl. Laurentius (?) und des hl. Franziskus aus. Auf den Bändern (infulae, fanones), an deren Spitze merkwürdigerweise zwei strahlenumgebene, ohne Zweifel Sonne und Mond darstellende Köpfe, wechseln unter geschweifte Spitzbögen gestellte Standfiguren mit runden Medaillons ab, welche mit Thierfigurationen ausgestattet sind, nach dem Muster der orientalischen Gewebe. In dieser Anordnung spricht sich grofse Bestimmtheit aus, welche durch die konsequente Vertheilung der Farben noch erhöht wird. Die eigentliche Grundfarbe ist Roth, auf diese sind aber direkt nur eine Standfigur der Vorder- und Rückseite gestellt. Bei allen anderen Figuren bildet Blau den Hintergrund und die meistens in Gold ausgeführten, fast nur in den Karnationstheilen farbig behandelten Figuren, sowohl als Medaillons mit der etwas erhöhten Goldumsäumung, wie als Standfiguren in der Goldarchitektur-Fassung, heben sich von diesem Fond vorzüglich ab.

Die Technik ist keine ganz minutiöse, aber doch eine sehr saubere und geschickte. Die Figuren sind in den ziemlich groben Leinengrund in der Weise eingetragen, dafs die metallischen Goldfäden, aus welchen durchweg die Gewänder gebildet sind, etwas lose, daher wellig durch Ueberfangstich befestigt sind, aber nicht, wie in der spätgothischen Periode, durch Ueberstickung der gleichmäfsig und parallel gespannten Fäden, sondern in einer dem Faltenwurfe entsprechenden, daher mehr an Modellirung

erinnernden Anordnung. Im Stilstich sind dann die farbigen Konturen so energisch eingetragen, dafs die Zeichnung, wenn auch stellenweise noch etwas unbehülflich, aber doch durchaus bestimmt hervortritt. Die Karnationsparthien sind sämmtlich, wie es bis tief in die gothische Periode die Regel war, nicht in ebenmäfsig fortgeführten Vertikalstrichen, sondern in unregelmäfsiger Form hergestellt, wie sie das Bestreben, die einzelnen Theile für sich zu gestalten und gewissermafsen zu modelliren, mit sich brachte. Von dem farbigen Grunde werden die einzelnen Figuren durch kontrastirende Konturen gelöst. Der Grund selber, dem die Figuren ausgespart sind, ist überall in Flockseide ausgeführt, welche durch ein Netz von Ueberfangstichen festgelegt ist und deswegen eine für die Wirkung sehr vortheilhafte Körnung zeigt. Die durch die figurale Anordnung zahlreich entstandenen Zwickel sind meistens durch Goldranken ausgefüllt, wodurch die ohnehin schon sehr vortheilhafte harmonische Wirkung des Ganzen nur noch gesteigert wird.



Zwei Eigenschaften sind es vornehmlich, welche der in Rede stehenden Mitra einen hohen vorbildlichen Werth verleihen und deswegen besonders hervorgehoben zu werden verdienen: die Klarheit in der Zeichnung und die Einfachheit in der Färbung. — Bei der Fest-Mitra bilden circulus und titulus nicht nur die Kernpunkte der Dekoration, sondern eine Art von Gerüst. Diesem Charakter entspricht es, wenn beide gewissermafsen als Rahmenwerk behandelt werden, als breite markige Borten. Als solche erscheinen sie hier, indem ihr figürlicher Schmuck nur in aneinandergereihten Medaillons besteht, die von Kreisen kräftig eingefafst und in den Ecken mit Ornament gefüllt, eine fortlaufende Serie, also eigentliche Streifen bilden. Ihnen gegenüber erscheinen die Zwickel mehr als Füllung, für welche sich weniger gebundene Gestaltungen und, bei ihrer länglichen Form, Standfiguren als Ausstattung empfahlen. Die Goldsterne, welche diesen als Hintergrund dienen, nehmen ihnen ihre Isolirtheit und gliedern sie so dem Ganzen ein und unter. Für die fanones erschienen bei deren Länge auch Standfiguren als Dekorationsmittel angezeigt, aber nur in der Abwechslung mit rein ornamentalen Medaillons. — Die Wirkung der Mitra, selbst in die Entfernung, ist dieser klaren und bestimmten Eintheilung und Anordnung, aber auch ihrer so einfachen Färbung zuzuschreiben, die eigentlich nur aus Roth, Blau und Orange besteht, sowie aus Gold und Silber. Gerade dieser Beschränkung auf einige kräftige Farben, dem Verzichte auf alle Nebentöne verdanken die mittelalterlichen Glas- und Wandmalereien, zumal die romanischen, aber auch, wie wir im vorliegenden Falle mit frappanter Deutlichkeit sehen, die Nadelmalereien, also die Stickereien, ihre bezaubernde Wirkung, den so befriedigenden harmonischen Eindruck, den die neueren bezüglichen Kunsterzeugnisse fast ausnahmslos vermissen lassen.

Schnütgen.

Einbanddecke in der Königl. Sächs. Bibliograph. Sammlung zu Leipzig.

Mit Abbildung.

Die Königl. Sächs. Bibliograph. Sammlung besitzt unter ihren grofsen Schätzen an Inkunabeln nur sehr wenige, die noch in ihrem alten Gewande erhalten sind. Der Vorbesitzer der Sammlung, der verstorbene Kommerzienrath H. Klemm zu Dresden, hat leider von dem gröfsten Theil derselben die alten Einbände herunterreifsen und die Bücher neu binden

lassen. So prangt jetzt die 42zeilige Bibel in einem blitznagelneuen Einbande vom Holze der Römerbrücke in Mainz mit silbernen Schliefsen und Beschlägen, während die alte Einbanddecke im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrt wird. Aus dem seiner Zeit versteigerten Nachlafs Klemms hat die Sammlung den hier abgebildeten Einbanddeckel erworben, der durch seine Technik besondere Aufmerksamkeit verdient. Der Deckel besteht aus Holz, das mit braunem Kalbleder straff bespannt ist. Im Mittelfelde befindet sich die Jungfrau Maria mit dem Kinde in der Glorie. Die Konturen der Figur sind leicht in das Leder eingeritzt; der Hintergrund des Mittelfeldes bis an die abgerollten Borten heran ist durch Abziehen der obersten Schicht des Leders rauh gemacht worden. Von den zwei durch Rollen hergestellten Borten zeigt die äufsere die so häufig vorkommenden romanischen Motive, die innere Renaissance-Rankenwerk. Für die Figur der Jungfrau Maria hat ein älterer Kupferstich oder Holzschnitt aus dem Ende des XV. Jahrh. als Vorlage gedient. Der Einband selbst ist wohl vor der Mitte des XVI. Jahrh. in Deutschland hergestellt worden.



Leipzig. K. Burger.

Bücherschau.

Kataloge des bayerischen Nationalmuseums. V. Bd. Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter. 1. Romanische Alterthümer. Von Dr. Hugo Graf. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck auf 15 Tafeln. M. Rieger'sche Universitätsbuchhandlung. 1890. (Preis 4 Mk.)

Eine kurze Orientirung über die Einrichtung des Museums durch dessen Direktor Dr. W. H. von Riehl dient als allgemeine Einleitung, ein kurzes Vorwort von dem Verfasser des Kataloges als spezielle Einführung in denselben. Dieser beschreibt unter 387 Nummern die Originale, unter 248 Nummern die Nachbildungen. Unter den Bautheilen und Bildwerken aus Stein behaupten die Wessobrunner Ueberreste die Spitze als kunstgeschichtlich besonders merkwürdige Stücke. Von hervorragender Bedeutung sind auch die Schnitzwerke aus Elfenbein, Walrofs u. s. w., welche gröfstentheils aus Bamberg, aus der Sammlung des 1862 in München gestorbenen Zeichenlehrers v. Reider stammen. Auch unter den Metall- und Emailarbeiten fehlt es nicht an künstlerisch und technisch hochbedeutsamen Exemplaren. Den Schlufs der Originale bildet die Sammlung spätbyzantinischer, russischer und neugriechischer Werke, sowie eine eigens numerirte Kollektion von Gewändern und Stoffen. Von 122 auserlesenen Gegenständen bieten 15 durch Obernetter vortrefflich ausgeführte Lichtdrucktafeln Abbildungen, welche die knappe, aber sehr klare und präzise Beschreibung wesentlich unterstützen. Letztere steht ganz auf der Höhe der heutigen Forschung, und die Angaben in Bezug auf Ursprungszeit und Heimath, wie in Bezug auf Technik und Deutung, die bei Erzeugnissen aus dieser alten Periode nicht selten eigenthümliche Schwierigkeiten bieten, machen einen sehr zuverlässigen Eindruck. Der Fortsetzung dieses Kataloges darf daher mit Spannung entgegengesehen werden.

S.

La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, par Jules Helbig. 2ème ed. Société de St.-Augustin, Desclée, de Brouwer & Cie., Bruges 1890. 4°. 212 S. (Preis 25 fcs.)

Für Diejenigen, welche der vieljährigen künstlerischen und schriftstellerischen Thätigkeit Helbig's gefolgt sind, bedarf es im Grunde nicht erst lobender Empfehlung eines von ihm verfafsten Werkes. Zugleich mit seinem Freunde, dem Baron Joseph Béthune, war und ist Helbig eine Haupttriebfeder in der, über ganz Belgien sich erstreckenden Bewegung zur Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunstweise, Begründer von Veranstaltungen zur Heranbildung diesem Zwecke dienender Künstler. Aber auch abgesehen von der Gewähr, welche die Person des Verfassers des vorliegenden Buches bietet, ist schon ein Durchblicken desselben geeignet, lebhaft für dasselbe zu interessiren. Nicht weniger als 16 grofse Bildtafeln und über 60, in den Text gefügte Abbildungen von Kunstwerken verschiedenster Perioden, von der karolingischen an bis zum XVII. Jahrh. veranschaulichen Meisterwerke der Bildnerei, und mit viel anderem noch werden wir durch Beschreibung derselben bekannt gemacht. Der Text, welcher über die Entstehung und die Schicksale der einzelnen Werke, auf Grund eingehender Forschungen, Aufschlufs gibt, hat in erster Auflage bereits eine Prüfung durch besonders kompetente Experten glänzend bestanden; als Preisschrift ward sie von einem Lütticher Forscherverein (La Société d'Émulation) gekrönt. Eine frühere Arbeit Helbig's über die Geschichte der Malerei im Lütticher Lande hatte ihm übrigens die Wege zu der vorliegenden bereits geebnet. Dem in Rede stehenden Werke wohnt nicht blofs hohe kunsthistorische Bedeutung bei, auch für die heutige Uebung der Bildnerei bietet es nicht wenige treffliche Muster dar. Besonders würdige, wahrhaft ideale Standbilder der Mutter unseres Herrn sind in dieser Hinsicht hervorzuheben (namentlich eine romanische Madonna von wunderbarer Schönheit), sowie Metallarbeiten vollendetster Art, ein Kunstzweig, welcher bekanntlich während des Mittelalters und später noch, an den Ufern der Maas in besonderer Blüthe gestanden hat.

Es kann hierorts nicht näher auf den Inhalt des Prachtwerkes eingegangen werden. Möge dasselbe, obgleich in fremder Sprache geschrieben, bei recht vielen deutschen Freunden der christlichen Kunst Aufnahme finden. A. Reichensperger.

[Im Anschlusse an die vorstehende Besprechung möge noch die Bemerkung Platz finden, dafs diese wie in ihrer lokalen Beschränkung, so in Bezug auf Inhalt und Form geradezu mustergültige Publikation auch das aus dem Entstehungsbereiche im Lande der Zeit anderswohin entführte Material erwähnt und wo es von besonderer Bedeutung ist, auch abbildlich vorführt. Auf diese Weise gelangen auch die aus Maastricht stammenden kostbaren acht Silberreliefs mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Servatius, welche vor wenigen Jahren in den Besitz des Hamburger Museums übergegangen sind, zum ersten Male zur öffentlichen Abbildung und Besprechung. D. H.]

„Der Kreuzweg unseres Herrn Jesu Christi. Die 14 Stationen, wie sie in Wirklichkeit heute aussehen. Nach in Jerusalem gemachten photographischen Aufnahmen."

So lautet der Titel eines aus dem Verlage von Fr. Pfeilstücker in Berlin hervorgegangenen grofsen Bildes, welches die einzelnen grünlich getonten Lichtdruck - Ansichten auf orientalisch gemustertem Grunde und in mehrfarbiger Umrahmung erscheinen läfst, als gefälligen, zur Andacht stimmenden Zimmerschmuck. S.





(Aus „Thomas von Kempen", Commans'sche Prachtausgabe.)

Wir bringen in empfehlende Erinnerung die in unserm Verlage erschienene:

Pracht-Ausgabe

des gottseligen

Thomas von Kempen:

VIER BÜCHER

von der

Nachfolge Christi.

Übersetzt von **Dr. J. X. Müller**, kath. Pfarrer.
Illustriert von **H. Commans.**

Quart-Format. Preis broschiert Mark 20.–, Gebunden in Original-Einband von Leinen M. 25.–, Schafleder M. 28.–, Kalbleder M 32.–.

Der von der Meisterhand des Düsseldorfer Historienmalers **H. Commans** herrührende reiche Bilderschmuck und die wirklich vornehme Ausstattung des Buches überhaupt machen dasselbe zu einem Prachtwerk ersten Ranges. Man sagt dem Maler nach, daß er ein verständnisvoller Leser der „Nachfolge" sei, und das mit Recht, denn die Commans'schen Gestalten sind nicht nur künstlerisch vollendete, sondern sie athmen auch denselben Geist, welcher dem Buche innewohnt, und sind geeignet, die Wirkung der Mahnungen und Unterweisungen zu verstärken.

Jeder gläubige Katholik, jeder Kunstfreund wird Gefallen finden an dem Buche, bei welchem Künstler und Verleger bemüht gewesen sind, ihr Bestes zu geben. Das Werk kann durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie direkt von der Verlagshandlung bezogen werden.

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 5

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1890.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1,50.

Ausgegeben am 1. August 1890.



Zwei spätgothische Füllbretter.

… wichtiger Handschriften, beispielsweise … von Aachen … Otto-Evangeliar … Ma Handschrift … wohl geeignet, auch … weiteren Kreisen … Entstehung, den Inhalt und die … ung der … zum Gebrauche …

… Holzplatten …

Befestigung des Metallbeschlages … neuer Bände …

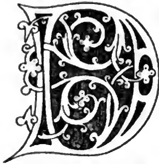
Der Inhalt des Buches …

… Dinte … wahrend … Kirchenväter … einzelnen … Diejenigen … entstehen … Darstellungen …

Abhandlungen.

Bilderhandschrift des XI. Jahrhunderts in der Dombibliothek zu Hildesheim.

Mit 8 Abbildungen.



ie Dombibliothek (Beverina) zu Hildesheim bewahrt neben ihrem beträchtlichen Bestande an Büchern auch eine Anzahl alter Pergament-Handschriften. Unter ihnen ist es eine (Mnscr. 688, ältere Signatur U. 1 19), welche sowohl rücksichtlich des Textes als auch ihres künstlerischen Schmuckes der Beachtung werth erscheint, um so mehr, als die Wissenschaft sich schon länger, und neuerdings in besonders erfreulicher Weise die Erforschung und Erklärung frühmittelalterlicher liturgischer Bücher — zu welchen das in Rede stehende Werk zählt — angelegen sein läfst. Die Arbeiten eines Muratori, Mabillon, Gerbert, Delisle, Thomasi, Springer, Beissel, Brambach u. a., sowie die mit Beschreibung und künstlerisch vollkommener Wiedergabe des Bilderschmuckes ausgestatteten Veröffentlichungen wichtiger Handschriften, beispielsweise derjenigen von Aachen (Otto-Evangeliar) und Trier (Ada-Handschrift) geben hiervon Zeugnifs, und sind wohl geeignet, auch in weiteren Kreisen für die Entstehung, den Inhalt und die Ausschmückung der alten, zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste bestimmten Bücher ein Interesse zu erwecken.

Unsere Bilderhandschrift enthält in 12 Lagen 96 Stück $18\frac{1}{2}$ *cm* breiter, $22\frac{1}{2}$ *cm* langer Pergamentblätter, und besitzt aller Wahrscheinlichkeit nach noch den ursprünglichen Einband, bestehend in zwei Platten aus hartem Eichenholz von gleichen Abmessungen bei $1\frac{1}{4}$ *cm* Stärke. Die Lagen werden durch drei Lederriemen gehalten, welche in den Holzplatten verkeilt sind. Die untere derselben zeigt unbenutzte, scharf eingeschnittene Rillen und Löcher am Rückenrande, sowie solche an den Ecken zur Befestigung des „Capitals", Merkmale, welche mit Sicherheit darauf schliefsen lassen, dafs das Buch einmal umgebunden worden ist. Der obere Deckel läfst noch deutliche Spuren einer ehemaligen künstlerischen Ausstattung erkennen. Das Holz war zu diesem Zwecke mit feinem roth gefärbtem Kalbleder überzogen, welches für die vermuthlich aus Edelmetall gefertigten Verzierungen einen wirksamen Untergrund abgab. Nach den im Leder noch sichtbaren Umrissen zu urtheilen, schmückte die Mitte der Schauseite des Einbandes eine auf einer Halbkugel stehende Heiligenfigur (Christus oder Maria?) deren Nimbus in die an den Deckelrändern sich hinziehende 2 *cm* breite Borte hineinragte. Zahlreiche Nagellöcher weisen auf die Art der Befestigung des Metallschmuckes, die Reste leinener Bänder auf diejenige des Verschlusses hin.

Der Inhalt des Buches ist nicht mehr ganz vollständig; mehrere Pergamentblätter sind wahrscheinlich bei oder vor dem erwähnten Umbinden verloren gegangen. Von den noch vorhandenen 96 Blättern erweisen sich nach dem Texte und der frühmittelalterlichen Schrift 87 als zusammengehörig; die übrigen 9 enthalten willkürlich aneinandergereihte Auszüge aus dem alten und neuen Testamente, meist in der Schreibweise der spätgothischen Zeit.

Auf den einzelnen Seiten ist mittelst des Griffels ein Raum von $10\frac{1}{2}$ *cm* Breite und $13\frac{1}{2}$ *cm* Länge vorgerissen, innerhalb dessen 12 Zeilen zur Aufnahme des Textes gleichmäfsig vertheilt sind. Der letztere ist in kräftigen Zügen, welche auf das XI. Jahrh. hinweisen, mit schwarzbrauner Dinte niedergeschrieben, während durch Majuskelschrift in rother Farbe die Bezeichnung der Feste und Zeiten des Kirchenjahres, sowie die Titel und Anfänge der einzelnen Lesestücke hervorgehoben werden. Diejenigen für die hohen Feiertage und für die Feste einzelner Heiligen haben durch Einfügung reich verzierter Initialen und bildlicher Darstellungen noch weitere Auszeichnung erfahren.

Die Handschrift gliedert sich dem Inhalte nach in zwei Theile: der eine umfafst Lectionen, der andere Orationen (Collecten). Die künstlerische Ausstattung erstreckt sich vornehmlich auf den letztgenannten Theil, dessen Bilder-

bestand die beigegebenen acht Abbildungen in etwa $^{3}/_{5}$ der wirklichen Abmessungen veranschaulichen.

A. Lectiones.

Grofse Initiale *E(cce dies veniunt)* auf purpurfarbenem, ornamental eingefafstem Grunde, von der Gröfse des Schriftraumes. Der Buchstabe selbst ist aus goldenem, roth konturirtem, abwechselnd roth, grün und blau, bezw. violett gefülltem Blattwerk gebildet, welches mit dem Einfassungsrande durch ein Flechtwerk (Geriemsel) zusammenhängt.

Lectiones: 1. *de adventu*, 2. *de nativitate domini*, 3. *de S. Stephano*, 4. *in nat. S. Johannis Ev.*, 5. *in nat. innocentium*, 6. *in octava domini*, 7. *in epiphania domini*, 8. *in purificatione S. Mariae*. 9. *quadragesimales*. 10. *de passione domini*, 11. *de resurrectione domini*, 12. *in ascensione domini*. 13. *de pentecosten*, 14. *in nat. S. Johannis Bapt.*, 15. *de S. Petro apostolo*, 16. *plurimorum sanctorum*, 17. *in nat. S. Laurentii*. 18. *in assumptione S. Mariae*, 19. *de S. Michaele*. 20. *in festivitate omnium sanctorum*, 21. *in nat. unius sacerdotis*, 22. *in nat. unius martyris vel confessoris*, 23. *in nat. unius virginis*. 24. *de cruce*, 25. *in dedicatione ecclesiae*.

B. Orationes (collectae).

1. *O. de adventu domini.* Initiale *E(xcita)* wie die vorbeschriebene, nur etwas kleiner, ohne Purpurgrund und Randverzierung. 2. *O. in vigilia nativitatis domini.* Initiale *D(eus)* wie vorh. (Eine auf etwa $^{1}/_{2}$ der wirklichen Gröfse verkleinerte Darstellung findet sich zu Beginn dieser Abhandlung.) 3. *O. in nativitate domini.*

Bild I. Die Geburt des Heilandes. In der Mitte erblicken wir in einer Krippe, auf rothen Tüchern gebettet, in weifser Umhüllung, das göttliche Kind, zur Linken S. Joseph in bläulich-weifsem Untergewande und braunrothem Mantel, zur Rechten die Gottesmutter in blauem Kleide auf weifsem Polster gelagert, in der Höhe schliefslich 3 Engelgestalten. Ochs und Esel fehlen nicht; der erstere liegt vor der Krippe angebunden, des letztern Kopf ragt aus einem mit Silber eingedeckten Gebäude im Hintergrunde hervor.

Bild II. Die Verkündigung der Hirten. Die lichte Gestalt des Himmelsboten, über einem Hügel schwebend, bringt der furchtsamen und erstaunten, inmitten ihrer Heerden weilenden Hirtenschaar die frohe Kunde der Ankunft des Weltheilandes.

Grofse Initiale *C(oncede)* wie bei A.

4. *O. in octava domini*, 5. *VII Kal. Jan. S. Stephani*, 6. *VI Kal. Jan. S. Johannis Ev.*, 7. *V Kal. Jan. in nat. innocentium*. 8. *in epiphania domini*. 9. *in purificatione S. Mariae*. Neben den Orationen des Festes findet sich hier das Formular der Lichterweihe mit der zugehörigen Präfation, dem Pater noster und den übrigen Orationen; der Beginn der ersteren, *Vere dignum et justum est*, ist in alterthümlicher Weise in eine Buchstabenform zusammengezogen.

10. *O. in adnuntiatione S. Mariae*, 11. *dominicae quadragesimales*, 12. *feria II; feria III—VI und sabbato* fehlen, da zwei hierhin gehörige Blätter verloren gegangen sind.

13. *O. in caena domini.* Der Maler des Buches hatte im Anschlufs an die Orationen des Gründonnerstages ein kleineres Bild auszuführen beabsichtigt, welches jedoch nicht über die Skizze hinaus gediehen ist. Letztere, eine mit der Feder sicher entworfene Umrifszeichnung, stellt die Unterredung des Herrn mit S. Petrus bei der Fufswaschung dar (Joh. XIII, 4—10). Kenntlich ist die Gestalt des auf einer Bank sitzenden Apostels, der seinen linken Fufs in eine Waschschüssel taucht, und diejenige des sich herabneigenden Heilandes in aufgeschürztem Gewande. Die beiden Köpfe sind bedauerlicherweise zum gröfsten Theil wegradirt.

Dem Bild III liegt die Schilderung der Auferstehung bei Math. XXVIII, 1—6 zu Grunde. Den drei Salbgefäfse tragenden Frauen verkündet der auf dem weggewälzten Grabsteine sitzende Engel, „dessen Gestalt wie der Blitz, und dessen Gewand wie der Schnee" in seiner Linken den Kreuzstab haltend, die Erlösung Christi von den Todesbanden. Auf dem Steine erblickt man die zusammengerollten Grabtücher, im Hintergrunde den säulengeschmückten Eingang zur Begräbnifsstätte selbst, deren silbernes Kuppeldach von einem Zinnenkranze umgeben und von zwei kleinen Thürmen flankirt ist; auf der Höhe des Daches schlummert ein Wächterpaar in voller Waffenrüstung.

Bild IV. Christi Höllenfahrt. Sechs Engelgestalten mit verschiedenfarbigen Flügeln begleiten den Herrn zur Vorhölle. Angethan mit blauem Unterkleide und hellgelbem Ober-

gewande, das Haupt umstrahlt von dem Kreuznimbus, in einer blauen Mandorla herniederschwebend, reicht der Heiland einem bärtigen Manne die Hand zur Errettung, während die dahinter sichtbare weibliche Gestalt ihre Arme bittend zum Erlöser emporhebt. Links ziehen zwei Engel Gerechte aus dem Gefängnisse der Vorhölle empor, an dessen Schwelle der Satan zwischen züngelnden Flammen überwunden und gefesselt am Boden liegt.

Grofse Initiale *D(eus)* wie bei A.

14. *O. in resurrectione domini*, 15. *feria II—VI in albis* und *sabbato*, 16. *dominica post albas*, 17. *aliae orationes paschales*, 18. *VIII Kal. mai nat. S. Georgi*, 19. *O. in nat. S. Marci Evang.*, 20. *O. de ascensione domini*. 21. *O. in sabbato pentecostes*. Die letzte dieser Orationen bricht mitten im Texte am Ende einer Seite ab. Es sind einige Blätter abhanden gekommen, auf welchen die Fortsetzung, und vermutlich auch auf das Pfingstfest bezügliche Darstellungen sich befanden.

22. *O. in festivitate pentecostes*. 23. *VIII Kal. Juli vigilia S. Johannis Baptistae*, 24. *O. in nat. S. Joh. Bapt.*, 25. *VI Kal. Juli nat. S. Johannis et Pauli*. 26. *VI Kal. Juli vigilia S. Petri*, 27. *in nat. S. Petri*, 28. *V id. Aug. vigilia S. Laurentii*, 29. *in vigilia S. Mariae*.

Bild V. Mariä Tod. Die Mutter des Herrn ruht unter einer faltenreichen dunkelrothen Decke auf einem Bette, zu dessen Häupten und Füfsen sich die Schaar der trauernden Apostel versammelt hat, aus der die Gestalten der Heiligen Petrus und Paulus charakteristisch hervortreten. Das Bild zeigt den Augenblick, in welchem Gott selbst, Christus, aufrecht neben dem Sterbebette stehend, die Seele der Gottesgebärerin von der irdischen Hülle scheidet, und sie vier aus der Höhe herabschwebenden Engeln übergibt. Die Seele ist dargestellt als ein verkleinertes Brustbild der Sterbenden, von einem Nimbus umgeben.

Bild VI hat die Aufnahme Mariä in den Himmel zum Gegenstande. Ihre Seele, in der Auffassung des vorigen Bildes, von einer Art Mandorla eingerahmt, wird durch zwei Engel, denen sich beiderseits noch eine weitere schwungvoll bewegte Gruppe solcher Gestalten anschliefst, emporgetragen. Aus einer regenbogenfarbenen Wolke ragt die von kreuzförmigem, feurigem Strahle durchzogene Hand Gottes hervor, im Begriffe die Gebenedeite unter den Weibern in die ewigen Freuden aufzunehmen.

Grofse Initialen *V(eneranda)* und *S(supplicationem)* wie bei A.

30. *O. in assumptione S. Mariae*, 31. *O. in nat. S. Mariae*, 32. *in festivitate S. Michaelis*, 33. *in nat. S. Galli*, 34. *in vigilia omnium sanctorum*.

Bild VII. Die Verherrlichung des Lammes. Seine durch einen Kreuznimbus ausgezeichnete Gestalt, auf einer siebenfach gesiegelten Rolle stehend, nimmt die Mitte der Gesammtdarstellung ein, während in dem unteren und oberen Theile derselben je zwei Gruppen von Männern und Weibern erscheinen, an deren Spitze kreuztragende oder Weihrauchfässer schwingende Priester bezw. gekrönte Frauen einherschreiten. Wahrscheinlich ist die Erscheinung in der Offenbarung Johannis VII, 9—10 oder XIV, 1—5 zum Vorwurf genommen. Dafs hier der Maler von der in der hl. Schrift erwähnten weifsen Kleidung der Auserwählten und von deren besonderer Kennzeichnung durch Palmen abgesehen hat, dürfte nicht auffallig erscheinen, da die mittelalterlichen Künstler sich hierin vielfache Freiheiten erlaubten. So sind beispielsweise in einer dem XIV. Jahrh. entstammenden der Domkirche zu Angers gehörigen umfangreichen Weberei, einem Cyklus von 95 Szenen aus der Apokalypse, Päpste, Kardinäle, Kaiser, Könige und Königinnen, Aebte, Nonnen, Franziskanermönche, Ritter und Frauen, dem Lamme ihre Huldigungen entgegenbringend, dargestellt.

Bild VIII ist wie das vorhergehende zweitheilig. Oben lenkt den Blick auf sich die Gestalt des Weltrichters, der mit hellem Untergewande und rothem faltenreichem Mantel bekleidet auf einem Regenbogen thront, unterhalb dessen das gläserne Meer zu Christi Füfsen erglänzt. Seitlich der ihn umgebenden Mandorla erscheinen je zwei geflügelte Symbole der Evangelisten. Zur Linken wie zur Rechten nahen sich mit ehrerbietiger Verbeugung Männer und Frauen im Schmucke der Szepters und der Kronen, welch' letztere sich als mit Edelsteinen besetzte, von eben solchen Bügeln überragte Reifen darstellen. — In der unteren Abtheilung des Bildes erblicken wir einen Harfe spielenden König inmitten seines Gefolges, von



I



II



III



IV



V



VI



VII



VIII

dem Einige Musikinstrumente bei sich führen. Vielleicht haben wir hier eine ähnliche Darstellung vor uns, wie sie in dem berühmten, dem IX. Jahrh. entstammenden Evangeliar Karl's des Kahlen zu Paris enthalten, nämlich eine solche, welche den König David mit der Schaar seiner Sänger und Spielleute, Asaph, Heman, Ethan, Zacharias, Idithun u. a. (Par. I, XV, 19 bis 22) zum Gegenstand hat. Die Möglichkeit ist aber auch nicht ausgeschlossen, dafs der Künstler die Erscheinung in der Offenbarung Johannis (XV, 2—4) vor Augen zu führen beabsichtigte.

Besonderes Interesse dürfte den dargestellten Musikinstrumenten zuzuwenden sein. Die Hauptperson der unteren Gruppe hält in ihrer Linken eine sechssaitige Spitzharfe alter Gestalt; in den Händen des Gefolges dagegen findet sich die mehr entwickelte bequemere Art, die sogen. *cithara teutonica.* Die Hörner zeigen weder absonderliche Form noch Ausstattung; dagegen wird man das fast manneshohe fagottähnliche Instrument, welches der Führer der rechten Gefolgegruppe trägt, zu den merkwürdigsten dieser Gattung rechnen dürfen. — Die Farbe der Blasinstrumente ist hellgrün. Ob hierdurch diejenige des mit Edelrost überzogenen Metalles, des Elfenbeins, der Stierhörner und thierischen Knochen, oder gar des Holzes zum Ausdruck gebracht werden sollte, dürfte schwer zu entscheiden sein, da aus allen genannten Materialien in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters Blasinstrumente gefertigt wurden.

35. *O. in festivitate omnium sanctorum.* Grofse Initiale *O(mnipotens)* wie bei A. 36. *III id Nov. S. Martini,* 37. *II id Dec. nat. S. Andreae ap.,* 38. *O. in vigilia unius apostoli,* 39. *O. in vigilia plurimorum apostolorum,* 40. *O. in nat. unius confessoris,* 41. *O. plurimorum confessorum,* 42. *O. in nat. unius martyris,* 43. *O. in nat. plurimorum sanctorum,* 44. *O. in nat. virginum,* 45. *O. in dedicatione,* 46. *O. pro iter agentibus,* 47. *O. pro redeuntibus,* 48. *O. in adventu fratrum supervenientium,* 49. *O. in nat. S. Benedicti.* Dies der Inhalt der Handschrift.

Die Bilder sind in der Zeichnung korrekt, und bekunden eingehendes Studium des menschlichen Körpers. Die Figuren besitzen zum gröfsten Theil richtige Verhältnisse, abgesehen von den etwas langen Händen. Des Ausdrucks entbehren die Gesichtszüge nicht, charakteristisch behandelt indessen erscheinen nur wenige, so diejenigen der Apostelfürsten in Bild V. Der Faltenwurf der Gewandung ist einfach aber wirksam, ohne ausgeprägt tiefe Schatten.

Auf die Malerei hat der Künstler peinliche Sorgfalt verwandt, und ihre Erhaltung kann in Anbetracht des hohen Alters der Handschrift als eine vorzügliche bezeichnet werden. Von sehr fein polirtem Goldgrund heben sich die in Deckfarben ausgeführten, koloristisch vornehm abgestimmten Darstellungen wirkungsvoll ab, wozu der Umstand nicht wenig beiträgt, dafs scharf beleuchtete Punkte und Kanten, namentlich in der Gewandung, durch aufgesetzte Lichter noch besonders hervortreten. Bei der Färbung der Fleischtheile waltet Verschiedenheit ob: der gelbgraue, in den Schatten grünliche Ton erscheint sowohl neben einem solchen, welcher der natürlichen Hautfarbe näher kommt, als auch neben einem rothbraunen. Die Haare sind abwechselnd schwarz und kastanienfarben, bei den Greisen bläulich, die Einzelheiten mit entsprechend dunkleren Tönen, bezw. mit Weifs eingezeichnet. Die Farbe der Gewänder ist gröfstentheils eine helle, diejenige der Engelsflügel grün, rosa und violett, des Strahlenkreuzes in der Hand Gottes flammenroth; alle Mandorlen sind blau, die Heiligenscheine gold mit rothen und schwarzen Umrifslinien.

Bezüglich der künstlerischen Idee sowohl als auch der Ausführung lassen sich die Darstellungen in zwei Gruppen sondern, zu deren ersterer die Bilder I—III gehören. Durch die Gröfsenverhältnisse der Gestalten, die Zeichnung sowie die malerische Behandlung unterscheiden sie sich namhaft von den übrigen, und eine Anlehnung an ältere oder doch gleichzeitige Vorbilder ist unverkennbar. So zeigt die Darstellung der Frauen am Grabe auffallende Uebereinstimmung mit einer ebensolchen in dem vermuthlich dem Kloster Reichenau entstammenden Troparium und Sequentiarium (Ed. V, 9) des XI. Jahrh. in der Königl. Bibliothek zu Bamberg. — In den Bildern IV—VIII sind die Figuren kleiner, besser gezeichnet, in der Bewegung lebhafter und in Gruppen wohl vertheilt. Stofflich wie ikonographisch am werthvollsten und interessantesten dürfte wohl der Tod und die Himmelfahrt Mariä sein, Darstellungen welche in der Zeit der Entstehung des Buches sehr selten sind; an farbenprächtiger Wirkung übertrifft Bild VIII alle anderen.

Die 19 in der Handschrift zerstreuten grofsen und kleinen Initialen stehen auf gleicher Höhe mit der vorhin beschriebenen Ausstattung derselben, welche aus der Hand eines hochgebildeten Künstlers hervorgegangen ist.

Es erübrigt noch die Beantwortung der beiden Fragen: Welchem Zwecke diente das Buch, und woher stammt es?

Als ein Sacramentarium dürfte es nicht zu bezeichnen sein. Zwar ist die gröfsere Mehrzahl der 141 Orationen, abgesehen von wenigen, den Sinn nicht beeinträchtigenden Textabweichungen, in dem von dem Mauriner Nikolaus Hugo Menard 1642 veröffentlichten sog. *sacramentarium gregorianum* enthalten,[1]) welches sich in der Klosterkirche St. Peter zu Corbie befand, und, da sein Vorhandensein bis in die Zeit des hl. Eligius, Bischofs von Noyon (†658), verbürgt war, irrthümlicherweise lange für das älteste Werk dieser Art gehalten wurde. Es fehlen jedoch der Hildesheimer Handschrift die Hauptbestandtheile der Sacramentarien: Präfationen, Mefscanon, Kalendarium und Nekrologium, wie denn auch der Bilderschmuck grundverschieden von demjenigen ist, der sich in einer Anzahl von liturgischen Büchern dieser Gattung findet.

Eher berechtigt dürfte sich die Annahme erweisen, dafs uns hier ein *lectionarium* und *collectarium* erhalten ist, also eine Sammlung gebetartiger Lesungen geringeren Umfanges, welche Zusätze der festen Bestandtheile des kirchlichen Psalteriums bildeten, und beim Chorgottesdienste von dem *hebdomadarius* laut vorzutragen waren: die *capitula* der *horae canonicae* und *collectae (orationes)*.

Unter den letzteren befindet sich eine — und zwar seltenere — zum Feste des hl. Gallus, sowie mehrere auf den hl. Benediktus, und man könnte daraufhin versucht sein, der Vermuthung Raum zu geben, dafs die Handschrift einem Benediktiner-Kloster angehört habe, umsomehr, als Hildesheim bei St. Michael und St. Godehard zwei grofse und berühmte Genossenschaften dieses Ordens besafs, und auch mit anderen vielfachen Verkehr unterhielt.

Inhalt und Ausstattung des Kodex deuten darauf hin, dafs er nur zum Gottesdienst an hohen Festen in Gebrauch genommen wurde, und hieraus erklärt sich wohl auch die gute Erhaltung desselben.

Dafs die Handschrift, wenigstens was die bildliche Ausschmückung derselben angeht, nicht unter der Hand eines einheimischen Künstlers entstanden ist, vermag ein Vergleich mit den im Hildesheimer Domschatze aufbewahrten Kirchenbüchern des XI. Jahrh., deren Anfertigung in der Schule des hl. Bernward aufser allem Zweifel steht, zur Genüge zu beweisen. Diese verhältnifsmäfsig frühen Erzeugnisse der christlichen Kunstthätigkeit in Norddeutschland bekunden bei aller Gedankentiefe der Gesammtdarstellung doch eine erhebliche Unvollkommenheit in Zeichnung und Malerei, z. B. dicke Umrifslinien, dunkle, durch Schwarz verstärkte Schatten, geringe künstlerisch abgewogene Farbenstimmung, schablonenmäfsige Verzierung durch Punktmuster, — Mängel, welche der zeichnerisch wie malerisch weit vorgeschrittenen Ausstattung unseres Kodex nicht beiwohnen.

Hildesheims Geistlichkeit verknüpften schon früh innige Beziehungen mit klösterlichen Niederlassungen, in welchen unter der Herrschaft der Karolinger und Ottonen Künste und Wissenschaften sich zu reicher Blüthe entfalteten. So kamen die Bischöfe Altfried und Welpert, die Aebte Conrad II. und Hugold aus Corvey, Otwin und Osdach, die Vorgänger des kunstsinnigen Oberhirten S. Bernward, aus Reichenau, und der letztere pilgerte gelegentlich einer 1007 nach Frankreich unternommenen Reise nach dem hochberühmten St. Martinskloster zu Tours. Möglich, dafs unter solchen Umständen das eine oder andere Werk der Kunst seinen Weg nach den Klöstern und dem Mariendome der Bischofsstadt an der Innerste gefunden, möglich auch, dafs Künstler selbst dorthin übersiedelten. Meldet doch der durch seine Schriften und Amtsthätigkeit hervorragende Benediktiner Hermann der Lahme auf Reichenau, dafs dort zu Beginn des XI. Jahrh. in Folge von Zwistigkeiten ein grofser Abgang von Männern, Büchern und Kirchenschätzen stattgefunden habe.[2])

Der Beachtung werth ist weiterhin die Thatsache, dafs sowohl S. Bernward als auch sein Nachfolger S. Godehard in reger Beziehung zur deutschen Kaiserfamilie standen, ersterer sogar Erzieher Kaiser Otto III. gewesen ist. Dieser, wie sein

[1]) Vergl. Migne *patrologiae cursus completus.*

[2]) Vergl. Adler „Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau". Nach einer schätzenswerthen Mittheilung aus St. Gallen sollen die Bilder unseres Kodex grofse Aehnlichkeit mit solchen in Handschriften der dortigen Stiftsbibliothek besitzen.

Vorgänger Otto II. und Nachfolger Heinrich II., der Heilige, waren eifrige Büchersammler und Förderer christlicher Kunst. Der letztgenannte fromme Herrscher stattete am Palmsonntag 1003 der Stadt Hildesheim, die er als eine heilige Stätte betrachtete, und ihrem Bischof S. Bernward einen Besuch ab, wobei er dessen kirchliche Stiftungen mit Privilegien ausstattete, sowie mit Geschenken reich bedachte. Sollten unter diesen nicht auch vielleicht solche sich befunden haben, welche, wie die Kirchenbücher, bestimmt waren zur Verherrlichung des Gottesdienstes?

Es sind dies alles jedoch lediglich Vermuthungen, da jeder Anhalt und jede Nachricht über die Herkunft unserer Bilderhandschrift fehlt. Diese zu erforschen, ihre gottesdienstliche Bestimmung klar darzulegen, sowie die künstlerische Seite des Ganzen erschöpfend zu würdigen und zu beurtheilen, steht noch aus. Zweck dieser Zeilen ist, die Blicke derer, welche so dankbarer Aufgabe näher zu treten berufen sind, auf dieses wenig bekannte, ikonographisch wie liturgisch gleich interessante und künstlerisch hervorragende Werk des Mittelalters hinzulenken.[3])

Köln. F. C. Heimann, Stadtbaurath.

[3]) Ich will diese Abhandlung nicht schliefsen, ohne dem verehrlichen Vorstande der Beverinischen Bibliothek zu Hildesheim für das zur Ermöglichung des Studiums und zum Zwecke der Vervielfältigung des bildnerischen Inhaltes der Handschrift bewiesene Entgegenkommen, den Herren Bibliothekaren zu Bamberg, Sigmaringen, Donaueschingen, Beuron, Einsiedeln und St. Gallen für die bereitwilligst gestattete Inaugenscheinnahme der Schätze in den betreffenden Bibliotheken, bezw. für gütigst ertheilte einschlägige Nachrichten auch an dieser Stelle verbindlichen Dank abzustatten.

Können Gesichte und Offenbarungen für Kunstgeschichte nutzbar gemacht werden?

In meiner 1862 in zweiter Auflage erschienenen Schrift über Cäsarius von Heisterbach machte ich S. 87 darauf aufmerksam, dafs auch visionäre Vorstellungen, wenn sie sich auf Kunstgegenstände beziehen, als Rückerinnerungen an wirklich Geschautes für Kunstgeschichte nutzbar gemacht werden könnten, und verwies als Belege für diese Behauptung auf Dial. mirac. VII 20, VIII 5 und 7. Dieser Wink blieb meines Wissens unbeachtet; erst Aem. W. Wijbrands in seiner 1871 erschienenen Studie über den Dialogus[1]) griff den Gedanken auf und erweiterte zugleich den hier zunächst in Betracht kommenden Bilderkreis, d. h. Gemälde und Statuen, indem er auf die szenischen Darstellungen in den Mysterien[2]) hinwies, da jedenfalls ein künstlerischer Zusammenhang dieser lebenden Bilder mit den Werken der Maler und Bildhauer bestanden hat.

Ich erlaube mir noch einmal auf den Gegenstand zurückzukommen und denselben eingehender zu besprechen, als dies seiner Zeit von mir und Wijbrands geschehen ist.

Zu Ende des XII. und Anfang des XIII. Jahrh. herrschte im Klösterlein der Cisterzienserinnen zu Walberberg ein reges mystisches Leben, und gerade in den Gesichten einiger Mitglieder jener Klostergemeinschaft glauben wir ein paar der schlagendsten Beweise für unsere Behauptung gefunden zu haben. Zur gleichen Zeit hatten sich im benachbarten Köln die darstellenden Künste schon zu einer bedeutenden Blüthe entfaltet, und somit liegt es nahe, die in den Gesichten der Klosterdamen von Walberberg vorkommenden Schilderungen künstlerischer Natur auf wirkliche Kunstwerke zurückzuführen, welche sich in Köln befanden oder daselbst für Gotteshäuser und Klöster in den Rheinlanden angefertigt worden waren.

Unter den Begnadigten zu Walberberg nimmt Christina von Volmuntstein (Volmarstein an der westfälischen Ruhr) die erste Stelle ein. Ihr, heifst es bei Cäsarius, haben Gott und die hl. Gottesmutter manche Geheimnisse offenbart, und so gefiel es auch dem Herrn, sie durch die Erscheinung seiner Geburt zu erfreuen. Er „zeigte sich ihr in Windeln gewickelt und in der Krippe liegend, nebst seiner Mutter und dem hl. Joseph. Seine Tücher waren von weifser Wolle und unterschieden sich in nichts von dem Tuch,

[1]) In den *„Studien en Bijdragen op't Gebied der hist. Theologie“*, von Moll und de Hoop Scheffer, Th. II Stück 1 S. 1—102.

[2]) Dafs solche auch in den Rheinlanden üblich waren, erfahren wir durch Cäsarius: *„In Parasceve, die scilicet in qua eius passio specialiter repraesentatur* (Dial. VIII 24).

welches die Schwestern tragen; die Binden, in welche man ihn gewickelt hatte, waren von grauer Farbe" (Dial. VIII 3). „Derselben Christina zeigte sich einmal Christus am Kreuz, und neben ihm stand ein Greis, der aus einer Büchse, welche er in der Hand hielt, die Wunden salbte" (Dial. VIII 15).[3])

Am Feste Mariä Himmelfahrt erblickte dieselbe Christina in einer grofsartigen Vision, welche sich auf die Glorie des Cisterzienser-Ordens bezog, einen höchst kunstvollen Kronleuchter *(Corona)*, „wie deren in den Kirchen zu hängen pflegen". „An Stelle der Kugel befand sich ein äufserst kostbarer, überhell leuchtender Edelstein, auf welchem geschrieben stand: *„O clemens, o pia, o dulcis Maria!"* Von dem Edelstein gingen drei kleine Arme aus, welche den Kronleuchter hielten" (Dial. VII 21). Bei diesem Kunstwerk denkt man unwillkürlich an den berühmten Kronleuchter im Dom zu Hildesheim.

Eine andere begnadigte Jungfrau in Walberberg war Richmudis, die als Pensionärin dort lebte. Während einer Verzückung „erblickte sie den Heiland als Kind, in Tücher gehüllt und in der Wiege liegend. Um ihn aber schwebte ähnlich einem Regenbogen ein luftiger Baldachin; zu beiden Seiten standen viele Engel, welche mit erhobenen Händen das Kind anbeteten und ihre Augen unverwandt auf dasselbe gerichtet hielten" (Dial. VIII 7). Als Cäsarius, welchem Richmudis dieses Gesicht mitgetheilt hatte, sie frug, wie die Engel ausgesehen hätten, antwortete sie: „Dieselben besitzen menschliche Gestalt; ihr Antlitz ist denen von Jungfrauen ähnlich; ihre Wangen gleichen rothen Rosen; ihre anderen Glieder übertreffen den Schnee an Weifse."

„Besagte Richmudis", so hören wir ferner (Dial. VIII 9), „gerieth einmal, wie ich glaube, am Tage der Passion, als sie durch Meditiren über dieselbe höchst erschüttert war, in Verzückung und sah sich in ein weites winterliches Haus versetzt. Darin erblickte sie den Heiland halb nackt und als Gefangenen, umringt von einer Menge Juden. Er stand da gesenkten Blickes, blofs in einen Rock gehüllt und ohne Gürtel, die Hände herabhängend; der Rock aber hatte eine gelbliche Farbe. In den verschiedenen Winkeln und Ecken des Hauses standen sie zu je zehn und zwölf wie die Störche[4]) beisammen und verhandelten miteinander über den Tod des Heilandes. Es war jenes Haus das des Hohenpriesters, wo sich nach der Geschichte das zugetragen hat, was dieser Magd Gottes geistiger Weise gezeigt worden ist."

Glaubt man nicht bei dieser und den früheren Visionen altdeutsche oder altitalienische Gemälde vor sich zu sehen?

Eine ausgeführte Schilderung einer Geburt Christi begegnet uns auch in der Vision eines Mönchs der Abtei Himmerode (Dial. VIII 5): „Siehe da, vor dem Mönch stand eine Frau von erhabenem Gesichtsausdruck und einer unvergleichlichen Schönheit; sie hatte auf dem Arm ein, wie es schien, eben zur Welt gekommenes Knäblein, welches in so schlechte, jämmerliche Windeln gehüllt war, dafs es den Mönch erbarmte. Hinter ihr aber stand ein Greis in Mantel und Rock mit einem nicht zugespitzten Hute[5]) auf dem Kopf; Alles schien von weifser und sauberer Wolle zu sein. Das Gesicht des alten Mannes konnte jedoch der Mönch nicht sehen, weil es durch den Hut verdeckt war. Er sah ferner, wie jene Frau an der Seite eine Spindel mit Faden hängen hatte; dafs er auch einen Spinnrocken gesehen habe, erinnerte er sich nicht mehr."

In einem weiteren Gesichte verwandter Art erscheint die hl. Jungfrau *more Judaico velata* (Dial. VII 35).

Die mitgetheilten Beispiele dürften genügen, um unseren Satz, Visionen könnten für Kunstgeschichte nutzbar gmacht werden, annehmbar zu machen. Seher und Seherinnen jener wie früherer und späterer Tage sind meistens dichterisch hochbegabt; nur war ihre dichterische Begeisterung, wenn wir uns dieses etwas zweideutigen Ausdrucks bedienen dürfen, eine höhere, gesteigertere, als die des weltlichen Poeten: sie ging in die Ekstase über. Bei Sehern wie bei Dichtern kann sich die Phantasie verirren und in's Ungeheuerliche ausschweifen, dem in der Wirklichkeit nichts mehr entspricht, wie dies in

[3]) Joseph von Arimathia?

[4]) Cäsarius dachte hierbei wohl an die Rathsversammlungen der Störche vor ihrem Abzug. In meiner Uebersetzung von Dial. VIII 9 in den niederrh. Annalen XLVII, S. 129 sind durch einen Schreibfehler aus diesen Störchen Schwalben geworden, was zu verbessern gebeten wird.

[5]) *Pileus non acuminatus*, also kein spitzer Judenhut.

der Poesie der orientalischen Völker, namentlich der Hindu der Fall ist; aber es ist keine Nothwendigkeit. In den Vorstellungen, welche uns bei Cäsarius begegnet sind, liegt etwas Bestimmtes, Ruhiges, Klares in den Bildern selbst, wie in der Art ihrer Mittheilung durch den Erzähler. Nicht ganz so verhält es sich mit den Offenbarungen einer höchst liebenswürdigen und geistvollen Seherin jener Tage, die für unsern Zweck von Bedeutung ist. Mechthildis von Hackeborn liebt es, ihre Symbolik vorzugsweise an Kunstgegenstände zu knüpfen, aber in der Schilderung derselben geht sie häufig in's Phantastische, Uebertriebene, der Wirklichkeit nicht mehr Entsprechende über. Da treffen wir z. B. einen Altar mit drei Stufen, einer goldenen unten, einer blauen in der Mitte und einer grünen zuoberst; wir lesen von überprächtigen, mit allem möglichen edeln Gestein verzierten Krystallthronen Christi und der hl. Jungfrau, von einer Krone mit Menschenhäuptern daran. Auch dürfte wohl kein Bild Mariä vorhanden sein, auf welchem diese allein an der rechten Hand vier kostbare Fingerringe mit Edelsteinen trägt.[6] Anders verhält es sich mit einer Krone derselben, die als Kranz gebildet ist mit rothen, weifsen und goldenen Knospen, welche je zu dreien verbunden sind.[7] Die von Mechthild erwähnten Speere mit goldenem Glöckchen daran, eine Art der Verzierung, welche Alwin Schultz »Höfisches Leben« II 23, bezweifelt, werden durch Ulrich von Liechtenstein bestätigt, in dessen Frauendienst 209 es heifst:

Er fuort ein sper in siner hant,
Daz man vil wol gekleidet vant;
Daran vil kleiner Schellen hie
Gestreut vil schöne dort unt hie.

Die Freude der mittelalterlichen vornehmen Welt an Kling und Klang würde an sich schon für die Existenz solcher Speerverzierung sprechen.

[6]) Schwebte der Seherin wohl eine mit Schmuckgegenständen verzierte Marienstatue vor?

[Heiligenfiguren mit Fingerringen kommen im Mittelalter ausnahmsweise vor, besonders in der Gestalt von metallischen Armreliquiaren, deren meistens in natürlicher Gröfse gebildeten Fingern mehrere kostbare Ringe als Schmuck angestreift sind.] D. H.

[7]) In der Vision bei Cäsarius (Dial. VII 35) wird der hl. Jungfrau eine *Corona diversorum colorum* zugeschrieben.

Wer sich die Mühe geben wollte und könnte, die unendliche Fülle von Offenbarungen und Visionen, welche uns aus dem Mittelalter erhalten ist, durchzugehen und auf unseren Gedanken zu prüfen, würde auch nach einer andern Seite hin eine schöne Ernte heimbringen — wir meinen die kulturgeschichtliche Seite. Der Einsender dieser Zeilen mufste unlängst um eines andern Zweckes willen einige Bände der *Acta Sanctorum Antv.* durchgehen und das Nebenergebnifs dieses Studiums war ein hübscher Vorrath kulturgeschichtlicher, zum Theil auf das gewöhnliche Leben und Treiben des Volkes bezüglicher Notizen, die nicht blofs in den Vitis, sondern auch in Visionen und Offenbarungen sich vorfanden.[8])

Kommen wir jedoch nach dieser Nebenbemerkung auf unsern Hauptgegenstand zurück.

Wir stellen unsern Satz vorläufig noch mit einem Fragezeichen auf; weitere Erörterungen von Seiten der Sachverständigen, namentlich der Kunsthistoriker werden ergeben, ob wir jenes Fragezeichen tilgen und mit Bestimmtheit behaupten dürfen: Gesichte und Offenbarungen können für Kunstgeschichte nutzbar gemacht werden.

Wertheim. Alex. Kaufmann.

[8]) Selbst die erhabene Seherin vom Rupertsberg, die hl. Hildegard, liefert in ihren Offenbarungen Züge aus dem täglichen und gewöhnlichen Leben ihrer Zeitgenossen. So schildert sie einmal eingehend die Art und Weise, wie man es anzustellen hat, wenn man einen Garten anlegen will, eine Stelle, welche für die Geschichte des mittelalterlichen Gartenbaues von Bedeutung ist, und ich bedaure, sie noch nicht gekannt zu haben, als ich in Pick's »Monatsschrift für die Geschichte etc. Westdeutschlands« Bd. VII (1881) meinen Vortrag über den Gartenbau im Mittelalter veröffentlichte. Bei Schmelzeis »Leben und Wirken der hl. Hildegardis« findet sich diese Stelle S. 333/334.

Ein anderes Mal spricht sie von jenen thörichten Ackersleuten, die, wenn sie ihren Pflug von selbst gerade gehen sehen, ihre Freude daran haben, wenn er aber tief einschneidet, Verdrufs darüber empfinden, a. a. O. 249. Mechthildis braucht einmal das Bild von einem Wirth, der auf die Ankunft eines Gastes wartet und immer vor der Thüre steht oder zum Fenster hinausschaut, ob er den ersehnten nicht irgendwo erblicken kann. So begegnen uns oft in den erhabensten Visionen Vorstellungen aus täglichem Thun und Treiben der nächsten Umgebung. Vereinzelt sind solche Züge aus dem Leben von keiner Bedeutung; in Fülle gesammelt würden sie Bedeutung gewinnen.

Einiges über die Anlage von Missionsbauten.

Mit 10 Abbildungen.

Mit Recht wurde in dieser Zeitschrift schon wiederholt gewarnt vor der Ausführung zu reicher, zu grofser, über die Mittel, Verhältnisse und Bedürfnisse hinausgehender Kirchenbauten, und mit Recht wurde es den Architekten an's Herz gelegt, sich namentlich für das Land den Entwurf einfacher, in Landschaft und Umgebung hineinpassender Dorfkirchen angelegen sein zu lassen. Das ist eine interessante und lohnende Aufgabe. Der Formenschatz der Architektur ist ein so unendlich mannigfaltiger, dafs sich auch für das Kleinste und Bescheidenste der richtige und würdige Ausdruck finden läfst. Dadurch offenbart sich ja die wahre Kunst, dafs sie es versteht, auch dem Einfachsten ihren idealen Stempel aufzudrücken.

Wie reich war nicht das Mittelalter an überaus reizenden und malerischen Dorfkirchlein, von denen manche noch auf uns gekommen sind, wie arm dagegen ist die Neuzeit an solchen! Die Gründe dieser leider allzuwahren Thatsache hat Herr Stadtpfarrer Münzenberger in einem eingehenden Aufsatze im ersten Heft dieses Jahrganges dargelegt, und man darf sich seinen Erörterungen in jeder Beziehung anschliefsen.

Aber auch in Bezug auf ihre Gröfse sollen neue Kirchen nicht allzuweit über das gegenwärtige Bedürfnifs der betr. Gemeinde hinausgehen, obschon es immer angezeigt ist, auf eine Zunahme der Seelenzahl Bedacht zu nehmen; denn Kirchen werden nicht für Jahrzehnte, sondern für Jahrhunderte gebaut. In Pfarreien, in welchen eine Vermehrung der Gemeinde mit Sicherheit vorauszusehen ist, soll daher der Kirchen-Neubau so angelegt werden, dafs eine Vergröfserung zur Zeit ohne allzu grofse Schwierigkeiten auszuführen ist. Einen sehr beachtenswerthen Fingerzeig für die Anlage später zu vergröfsernder Kirchen hat Herr Wiethase im 12. Heft des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift gegeben. Es würde eine verdienstvolle Arbeit sein, diesen praktischen und schönen Gedanken weiter zu vervollkommnen, insbesondere dahin zu wirken, dafs die schweren Strebepfeiler, welche bei der vorgeführten Anlage später in die vergröfserte Kirche hineinfallen, möglichst wenig Raum einnehmen. Schwerlich werden dieselben ganz vermieden werden können, und ein störender Mifsstand werden sie wohl immer bleiben.

In noch höherem Mafse, als bei bestehenden Pfarreien, trifft das vorhin Gesagte bei **neu zu errichtenden Missionspfarrstellen** zu. Hier ist der Mangel an Baukapital ein chronisches Uebel, um so nothwendiger ist dagegen der Seelsorger und ein, wenn auch noch so bescheidener, Raum zur Abhaltung des Gottesdienstes. Aber gerade hier sollte man dasjenige, was gemacht wird, von vornherein so anlegen, dafs es später erweitert und ergänzt werden kann und sich als organisches Glied dem Ganzen anfügt. Alle provisorischen Bauten, welche später abgebrochen werden müssen, sind kostspielig, weil das zu denselben verwendete Geld verlorenes Kapital ist.

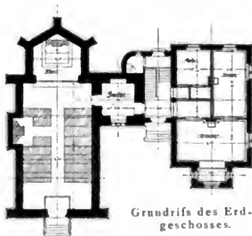
Einfachheit wird bei Errichtung von Missionskirchlein immer das Grundprinzip bleiben müssen; man darf aber diese Einfachheit nicht bis zur Stillosigkeit und Häfslichkeit treiben, und es darf der Eindruck nicht unterschätzt werden, welchen, zumal in der Diaspora, die durch würdige und edle Formen Achtung gebietende Erscheinung der Missionsbauten, sowohl auf die Pfarrangehörigen, wie auch auf die Andersgläubigen, ausübt. Gewifs wurden schon viele erfolgreiche Versuche auf diesem Gebiete gemacht und manch Vortreffliches geleistet: Vieles ist aber auch gleich zu Anfang mifsglückt, oder zum wenigsten minderwerthig ausgeführt worden, weil man glaubte, mit den wenigen zur Verfügung stehenden Mitteln gleich alles zusammen, Kirche und Pfarrhaus, bauen zu müssen. Wäre man da langsamer vorgegangen und hätte beispielsweise zuerst nur das Pfarrhaus gebaut, mit einem als Betsaal eingerichteten Raume im Erdgeschofs, — ich werde darauf gleich noch zurückkommen — so hätte man vieles besser und würdiger gestalten können. Auch hier ist häufig die moderne Sucht, alles auf einmal zu machen mit geringfügigen Mitteln, das Verderben, alles „billig und — schlecht".

Auf der ersten Wanderversammlung des Bonifatius-Vereins, der bei seinem hohen Interesse an der Errichtung von Missionsstellen, der Frage, wie man am besten bei Ausführung der Bauten für dieselben vorgehe, ganz besondere Beach-

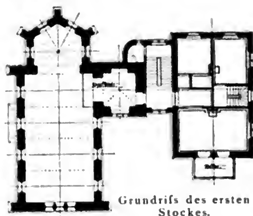
Missionsbau in Haiger.



Ansicht: Maafsstab 1:800.



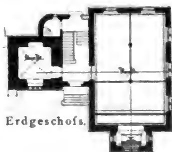
Grundrifs des Erdgeschosses.



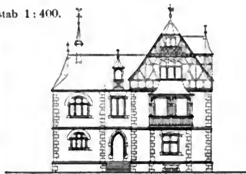
Grundrifs des ersten Stockes.

Vollendung.

Grundrisse: Maafsstab 1:400.

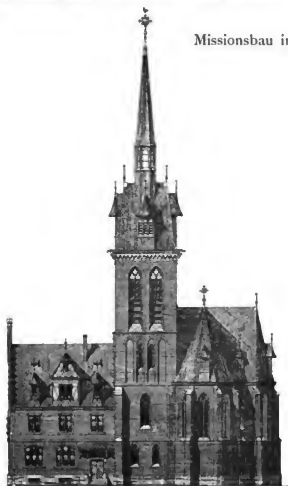


Erdgeschofs.



Erste Ausführung. 1:400.

Missionsbau in Fechenheim.

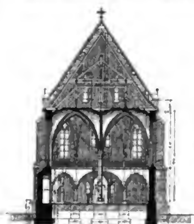


Chor-Fassade.

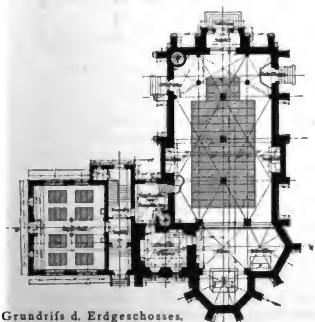


Giebel-Fassade.

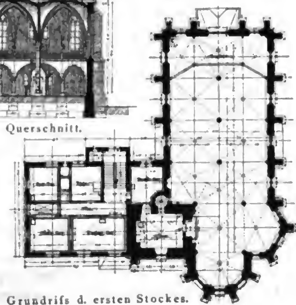
Maafsstab 1 : 500.



Querschnitt.



Grundrifs d. Erdgeschosses.



Grundrifs d. ersten Stockes.

tung schenkt, kam dieser Gegenstand zur Sprache, und es wurde von hervorragender Seite der Vorschlag gemacht, man solle bei provisorischer Errichtung von Missionskirchen die Anlage eines entsprechend grofsen Hauses wählen, dessen innere Wände und Decken fehlen lassen, und den ganzen Raum zu einer Kapelle oder Kirche einrichten. Das Ganze müsse planmäfsig so angelegt sein, dafs später, wenn zur Erbauung der definitiven Kirche übergegangen werde, der innere Ausbau mit leichter Mühe hergestellt werden könne, und so aus dem provisorischen Bau ein Haus gewonnen würde, welches durch Verkauf oder anderweitige Verwendung den Werth des aufgebotenen Baukapitals wieder einbringe. Das wäre nun das Provisorium in der mildesten Form, dabei aber doch nicht ganz frei von Mifsständen, sowohl für die zwischenzeitliche, als für die zukünftige Benutzung des Gebäudes: ich erinnere nur an die verschiedenen Fensteranlagen in den Stockwerken, an das Treppenhaus u. s. w. Ebenso wird es auch hier nicht ganz zu vermeiden sein, dafs Arbeiten und Einrichtungen ausgeführt werden, welche nachher wieder entfernt werden müssen, z. B. Choranlage, Orgelempore, innere Ausschmückung u. s. w.

Dennoch läfst der Vorschlag sich hören bei Errichtung von provisorischen Kirchen in einer Stadt; da kann der Seelsorger vorläufig in Miethe wohnen und für das Haus, falls es nicht als Pfarrhaus verwendet werden soll, wird sich leicht ein Käufer finden. Anders ist es dagegen auf dem Lande, namentlich in der Diaspora: das Erste, was hier besorgt werden mufs, ist eine entsprechende Wohnung für den Missionspriester, welche miethweise in der Regel nur schwer gefunden wird. Da man also zunächst auf den Bau des Pfarrhauses und Beschaffung eines Raumes zur Abhaltung des Gottesdienstes hingewiesen ist, so vereinige man beides und richte das Pfarrhaus so ein, dafs der erste Stock und einige Mansardenzimmer als vorläufige Wohnung für den Seelsorger ausreichen, im Erdgeschofs aber die Kapelle für die Gemeinde hergerichtet wird.

Der Seelsorger ist die Seele der Mission; ist derselbe einmal am Platze, im „eigenen Heim" ansässig, so hat er Zeit und Gelegenheit, die Sammlungen für die zukünftige Kirche vorzubereiten. Mit dem Wachsen der Gemeinde wächst auch der Kapitalfond zum Kirchenbau und gelangt letzterer dann nach Jahren zur Verwirklichung, so kann die bisherige Kapelle durch Einziehen einiger Wände mit leichter Mühe in Schulsäle umgewandelt oder zur Vergröfserung der Pfarrwohnung herangezogen werden. Auf diese Weise sind in Nassau und in der Umgebung Frankfurts schon mehrere jetzt in hoher Blüthe stehende Missionspfarreien entstanden.

Es war meines Wissens wieder unser verehrter Stadtpfarrer Herr Geistl. Rath Münzenberger, welcher den vorhin ausgesprochenen Gedanken zuerst gefafst und an mehreren Stellen zur Ausführung gebracht hat; ebenso den weiteren Gedanken, Kirchlein und Seelsorgerwohnung durch dazwischen gelegte Sakristei und Orgelbühne zu verbinden, welch' letztere auch, weiter aufgebaut, als Glockenthurm ausgebildet werden könne. Dann bilden Kirche und Pfarrhaus auch äufserlich ein zusammenhängendes Ganze, welches, wenn noch so einfach gehalten, durch die Zusammenwirkung einen gröfseren und schöneren Eindruck macht, als wenn Kirchlein und Pfarrhaus, jedes für sich, getrennt dastehen.

Ich führe in den beigegebenen Skizzen zwei Entwürfe vor, welche den vorhin ausgesprochenen Gedanken in die Wirklichkeit übersetzen, und zwar für eine kleinere und eine gröfsere Missionsstelle. Der erstere, für die Missionsstelle Haiger in Nassau bestimmt, soll im nächsten Jahre ausgeführt werden, und zwar zunächst das Pfarrhaus; von dem zweiten, welcher für die Missionsstelle Fechenheim bei Frankfurt a. M. entworfen ist, wurde der erste Theil, das Pfarrhaus, bereits im vorigen Jahre ausgeführt. Beide Entwürfe haben das gemeinsam, dafs zwischen der Kapelle bezw. Chor und dem Pfarrhause der Glockenthurm angelegt ist, welcher im Erdgeschofs als Sakristei, im ersten Stockwerk als Orgelbühne bezw. Oratorium dient. Durch diese, sowie durch die fernere Anordnung, dafs zwischen Thurm und Pfarrwohnung das Treppenhaus der letzteren und der Vorplatz zwischengeschoben und die Pfarrwohnung mit Vorplatz-Abschlufs versehen ist, wird es vermieden, dafs der Küchengeruch bis in die Kirche vordringen kann. Es wird dieses, wohl übertrieben, vielfach als ein Mifsstand bei der Zusammenlegung von Kirche und Pfarrhaus befürchtet. Durch den vierfachen Abschlufs ist dieser Mifsstand indessen vollkommen beseitigt; keinesfalls aber kann derselbe in's Gewicht fallen gegenüber den

grofsen Vortheilen, welche das Zusammenbauen in Bezug auf die praktische Einrichtung, gröfsere Billigkeit und schönes Aussehen gewährt.

Bei dem für Haiger bestimmten Entwurfe sind in einfachen Skizzen die beiden Bauperioden dargestellt. In der ersten Periode werden gleichzeitig mit dem Pfarrhause die zwei unteren Thurmgeschosse ausgeführt, welche als Sakristei bezw. als Fremdenzimmer für die Pfarrwohnung dienen. Die oberen Wände der letzteren ruhen auf zwei in der Kapelle aufgestellten Eisensäulen, und ein vorspringender Erker dient der Kapelle als Altarraum. Die Pfarrwohnung enthält mit dem vorgenannten Thurmzimmer im ersten Stock 3 Zimmer und eine Küche, im Mansardenstock 2 geräumige Giebelzimmer und mehrere Kammern. Die Kapelle im Erdgeschofs fafst bei 67 □ *m* Innenraum nach Abzug von Raum für Beichtstuhl und kleine Orgel 150 bis 160 Sitz- und Stehplätze.

Diese erste Anlage, einschliefslich Thurm-Unterbau enthalt 141 □ *m* bebaute Grundfläche und ist auf 19000 Mark Baukosten veranschlagt. Das Kirchlein ist nicht gewölbt, sondern mit einer in den Dachraum einspringenden holzverschalten Bogendecke projektirt; dasselbe wird 165 □ *m* bebaute Grundfläche, 80 □ *m* Innenfläche — ohne Chor und Orgelbühne — und Raum für 200 Plätze enthalten, und seine Ausführung wird einschliefslich Thurmausbau 17000 Mark betragen. So wird also mit einem Kostenaufwand von 36000 Mark Kirche und Pfarrhaus für eine Landgemeinde von 350 Seelen geschaffen. Noch sei erwähnt, dafs nach Erbauung der Kirche das Erdgeschofs des Pfarrhauses ebenso leicht in zwei Schulsäle, je für 30 bis 35 Kinder, eingerichtet und dafs das Kirchlein, wenn später nothwendig, durch Hinausrücken der vorderen Giebelwand mit leichter Mühe um einige Felder vergröfsert werden kann. Das ist der Vortheil, den die seitwärtige Stellung des Thurmes und die Anlage der Orgelbühne in letzterem gewährt. In dieser Vergröfserung wird die Kirche etwa 320 Plätze fassen und einer Gemeinde von 550 Seelen entsprechen.

In Fechenheim, wozu auch die Katholiken des nahegelegenen Städtchens Bergen gehören, kam es zunächst darauf an, neben der Wohnung des Seelsorgers einen entsprechenden Raum zur Abhaltung des Gottesdienstes und ein Schulzimmer, vorläufig für etwa 30 Kinder, zu gewinnen. Da die Missionsgemeinde wegen der in Fechenheim befindlichen grofsen Fabrikanlagen und der Nähe Frankfurts voraussichtlich schnell anwachsen wird, so wurde das Pfarrhaus so eingerichtet, dafs die in seinem Erdgeschofs gelegene Kapelle später, nach Erbauung der Kirche, in 2 Schulsäle für je 40 bis 50 Kinder umgewandelt werden kann. Bis dahin mufs der Seelsorger für den oben erwähnten kleineren Schulsaal das gröfsere Zimmer im ersten Stock der Pfarrwohnung hergeben. Er hat dann aber noch 2 geräumige Zimmer und Küche im ersten Stock und 2 Giebelzimmer und mehrere Kammern im Mansardenstock. Die zweischiffige, mit Kreuzgewölben überdeckte Kirche enthält in der jetzt projektirten Gröfse 230 □ *m* Innenfläche der Schiffe — ohne Chöre und Orgelbühne — also Raum für 650 Plätze; dieselbe wird somit einer Pfarrgemeinde von 1000 bis 1100 Seelen genügen. Auch sie kann durch Hinausrücken des Vordergiebels ohne Schwierigkeit um mehrere Gewölbejoche vergröfsert werden, wenngleich diese Nothwendigkeit für Fechenheim in abschbarer Zeit nicht eintreffen dürfte. Das Pfarrhaus enthält 150 □ *m* bebaute Grundfläche und seine Ausführungskosten betragen 25000 Mark, während diejenigen der Kirche und des Thurmbaues bei 471 □ *m* bebauter Grundfläche auf 68000 Mark veranschlagt sind, so dafs mit einem Kostenaufwande von 93000 Mk. eine 1100 Seelen zählende Gemeinde Kirche, Pfarrhaus und 2 geräumige Schulsäle erhält.

Die vorläufig im Erdgeschofs des Pfarrhauses eingerichtete Kapelle fafst, bei 86 $^1/_2$ □ *m* innerer Raumfläche, 200 Steh- und Sitzplätze.

In der durch die eifrige und erfolgreiche Thätigkeit des betreffenden Missionspriesters so rasch emporblühenden Missionsgemeinde Eckenheim bei Frankfurt a. M., welche nach kaum sechsjährigem Bestehen bereits mehr als 160 Schulkinder zählt, wurde im Jahre 1887 in ähnlicher Weise, wie oben beschrieben, und mit einem Kostenaufwand von 36000 Mark ein Schulhaus gebaut, welches im Erdgeschofs eine Kapelle mit Raum für 400 Personen, im ersten Stockwerke 2 Schulsäle, je für 80 bis 90 Kinder, und im zweiten Stockwerke 2 kleinere Lehrerwohnungen enthält. Nach Erbauung der bereits jetzt zum unabweisbaren Bedürfnifs gewordenen Kirche wird die vorläufige Kapelle zu 2 weiteren Schulsälen eingerichtet, so dafs der Gemeinde dann 4 Schulsäle für 320 bis 350 Kinder zur Verfügung stehen.

In allen vorangeführten Fällen steht dasjenige, was ausgeführt wurde, als definitives und selbstständiges Bauwerk da, fertig auch ohne Hinzufügen des zweiten Theiles, während es sich nach Erbauung des letzteren, als organisches Glied dem Ganzen einfügt; und — es wurden keine Kosten für provisorische Bauten verausgabt.

Es bleibt zur weiteren Erläuterung der mitgetheilten Zeichnungen noch zu erwähnen, dafs die Ausführung der Kirche und des Pfarrhauses für Haiger in Bruchstein-, für Fechenheim dagegen in Backstein-Mauerwerk mit Sandstein-Architektur projektirt ist. Das Pfarrhaus für Haiger schliefst auf beiden Stirnseiten mit einem Fachwerkgiebel mit sichtbarem Holzwerk und glatt geputzten Gefachen ab. Ebenso ist das obere Thurmgeschofs (die Glockenstube) in Holz konstruirt, aber mit Schiefer bekleidet, während der Kirchengiebel bis in die Spitze Bruchstein-Mauerwerk ist. Ich glaube, dafs die verschiedene Behandlung der oberen Bautheile, durch welche Kirche und Thurm dominierend hervorgehoben werden, die malerische Erscheinung der Baugruppe erhöht.

In Fechenheim ist der Chor der Kirche nach der Strafse zu gelegen. Derselbe ist mit dem kräftiger angelegten Thurme, welcher bis zum Dachansatze in Backsteinen gemauert ist und in einen Dachreiter endigt, zu einer das Ganze beherrschenden Baugruppe vereinigt, und an diese lehnt sich das Pfarrhaus mit seinen ebenfalls in geputztem Fachwerk ausgeführten Dach-Erkern bescheiden an. In der Vorderansicht (Giebel-Fassade) dominiert dagegen der grofse, die Breite der beiden Schiffe einnehmende Kirchengiebel, während nach dem Orte zu der Stirngiebel des Pfarrhauses in den Vordergrund tritt. Auf diese Weise ist nach allen Seiten eine malerische Wirkung der in schöner freier Lage, keine hundert Schritte vom Mainufer befindlichen Baugruppe beabsichtigt.

Ich möchte diese Skizze nicht schliefsen, ohne mit einigen Worten auch die Stilfrage zu berühren. Die vorgeführten Entwürfe sind in gothischem Stile projektirt, der m. E. für einfache Kirchen und namentlich für Missionsbauten der zweckmafsigste ist.

Die Unsicherheit im Baustil ist ein eigenes Zeichen unserer Zeit: Kaum sind wir seit einigen Dezennien in der Handhabung des gothischen Stiles etwas sicherer geworden — von der Sicherheit und Gewandtheit unserer mittelalterlichen Vorfahren sind wir mit geringen Ausnahmen noch weit entfernt — so werden wir in neuerer Zeit, und selbst von kunstverständiger Seite, auch schon wieder vielfach auf einen anderen Baustil, den romanischen, hingewiesen, welcher sich, seiner billigeren Ausführung halber, namentlich für kleinere Kirchen, besser eigne, als der gothische.

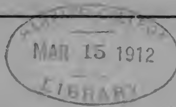
Bei allem Respekt vor den Erzeugnissen der romanischen Kunstepoche glaube ich doch, dafs kaum ein Stil sich weniger eignet, mafsgebend für die Kirchenbauten unserer Zeit zu werden, als gerade der romanische, mit seinen strengen Formen, schweren Pfeiler- und Mauermassen und kleinen Fensteröffnungen. Kein Stil ist darin auch empfindlicher und gestattet weniger eine freiere Auffassung und Disposition: werden diese strengen, ganz unabänderlichen Ueberlieferungen nur im geringsten verlassen, erlaubt man sich leichtere Pfeiler oder gar Säulen, gröfsere Fensteröffnungen,[1]) sofort ist der neuromanische, der Kasernenstil da, und vor dem bewahre uns der Himmel. Die meisten sogen. „romanischen" Kirchen unserer Zeit, ich möchte sagen, fast alle, mit nur winzigen Ausnahmen, tragen leider nur allzusehr dieses Gepräge.

Dagegen ist der gothische Stil so viel umfassend und geschmeidig an Formen wie an Konstruktionen, dafs er den kleinsten, wie den gröfsten Anforderungen mit Leichtigkeit gerecht wird. So einfach, wie im romanischen, kann man auch im gothischen Stile bauen und zwar durchaus echt. Die vielen Schnörkel und Verzierungen machen den gothischen Stil wahrhaftig nicht aus, im Gegentheil, dieselben verrathen oft allzudreist und offen, dafs ihr Autor kein Gothiker war. Und warum sollte man auch im romanischen Stil billiger bauen? Ihrer schweren Massen und Konstruktionen wegen mufs die romanische Bauweise naturgemafs theurer sein, als ihre sich in leichteren Formen bewegende gothische Schwester.

Bleiben wir daher bei der Gothik, bis etwas wirklich Besseres gefunden ist; und das wird wohl noch recht lange dauern.

Frankfurt a. M. M. Meckel.

[1]) [dünnere Wände, welchen dann Strebepfeiler vorgelegt werden müssen.] D. H.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 6.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1890.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. September 1890.



Altaraufsatz von Stein in der Abteikirche zu Brauweiler.

Abhandlungen.

Altar-Aufsatz von Stein in der Abteikirche zu Brauweiler.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII).

Der hier abgebildete Altar-Aufsatz befindet sich in der alten Abteikirche zu Brauweiler, in deren rechtem Seitenschiffe er unlängst vor einer Nische neu aufgemauert wurde. Gemäfs der oben angebrachten Tafel mit der Inschrift: „ANNO DOMINI MDLII REVERENDVS IN CHRISTO PATER DOMINVS D HERMANNVS A BOICHVM HUI' MONASTERII ABBAS IN REFORMATIONE SEXTVS FVNDATIONE VERO TRICESIMUS QVARTVS HOC OPVS EXSCVLPI FECIT." liefs der Abt Hermann von Boichum (dessen Wappen: Adler mit Abtsstab, oberhalb der Tafel angebracht ist) ihn im Jahre 1552 ausführen, und gemäfs dem Zusatze: „RENOVATVM 1739" erfuhr er im Jahre 1739 eine Erneuerung. Die letztere hat wohl nur in einer Wiederherstellung der Polychromie, sowie in einer Veränderung des oberen Kreuzfufses bestanden, der sich in der jetzigen Gestalt eines vortretenden Hügels der Abschlufskonsole nicht recht organisch eingliedert. Mit Einschlufs dieses Kreuzes hat der Aufsatz eine Höhe von 3 *m* 45 *cm* bei einer Breite von 2 *m* und einer Tiefe von 25 *cm*. Aus weichem französischem Sandstein gebildet, zeigt er in der Mitte die fast vollrunde, daher vor die flache Nische etwas vortretende Standfigur des hl. Abtes Antonius zwischen den Reliefstatuen der „MARIA · MAGDALENA" und der „SANCTA · CHATARINA" einerseits, der „MARIA · EGIPCIACA" und der „SANCTA · BARBARA" anderseits. Darunter erscheinen die Relief-Brustbilder von „S. MEDARDVS · EPIS." „S. NICOLAUS · EPIS." „S. MARTINUS · EPIS." und „S. BENEDICT' · ABBAS." — Diese sämmtlichen Figuren haben einen ganz ausgesprochenen Renaissancecharakter, wie das sie in den Nischen und auf den Lisenen umgebende Ornament. Das letztere, welches in streng stilisirtem Ranken- und Blattwerk, sowie in eingestreuten Thierfigurationen zur Erreichung einer teppichartigen Musterung besteht, ist von grofser Feinheit und Vollendung. Die Figuren sind sehr vornehm in der Haltung, sehr edel in der Bewegung und von schlanken Verhältnissen, die Köpfe sind sehr ausdrucksvoll, die Hände sehr zart, die Gewandungen äufserst geschickt und mafsvoll trotz der Freiheit, mit der sie behandelt sind; überall verrathen sie den engen Anschlufs an vorzügliche spätgothische Figuren, ohne irgendwie als Nachbildungen derselben zu erscheinen. Die Polychromie, welche durch die Erneuerung im Jahre 1739 offenbar sehr Vieles an Feinheit und Frische eingebüfst hat, zeigt eine sehr geschickte Hand. Der Grund ist blau, von dem sich die Goldornamente auf den Höhen, die Silberverzierungen in den Tiefen (der Nischen) höchst vortheilhaft abheben. Die Karnationsparthien zeichnet nicht mehr der ursprünglich ohne Zweifel glänzende emailartige Ton aus, die Gewandungen aber, die theils vergoldet, theils farbig gehalten sind, lassen von der ursprünglichen vorzüglichen Wirkung, zu welcher die reiche Lasuranwendung erheblich beigetragen hat, noch Manches erkennen, so dafs hier für die farbige Behandlung von Steinreliefs, namentlich von Altar-Aufsätzen, sehr beachtenswerthe Fingerzeige geboten werden. — Der vortheilhafte Eindruck, welchen der ganze Aufsatz macht, ist zum grofsen Theile der klaren Eintheilung und Anordnung zu danken, die überall noch so viele mittelalterliche Reminiscenzen zeigen, dafs derselbe als eine Uebertragung des spätgothischen Altarschreines in das Material des Steines und in die Formensprache der Frührenaissance bezeichnet werden darf.

Wenn es sich um die Anschaffung eines neuen Altars für eine Renaissance- oder Barockkirche handelt, verdienen die noch edlen Formen der Frührenaissance, die sich wie überhaupt so namentlich in den Rheinlanden, kaum ein halbes Jahrhundert behauptet hat, besondere Berücksichtigung, zumal bei so eleganter Behandlung, feiner Durchführung und harmonischer Zusammenstellung, wie in dem vorliegenden Falle.

Schnütgen.

Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten.

II.

Wie schon erwähnt, wurde das heilige Sakrament in den Kirchen des deutschen Nordostens bis ins XVII. Jahrh. hinein in einem Sakramentshäuschen oder einem Wandschrank auf der Evangelienseite aufbewahrt. Nur zwei Kirchen sind uns begegnet, in welchen schon zu Ende des XVI. Jahrh. das Ciborium sich auf dem Hauptaltar oder einem Nebenaltar befand. Die Aufbewahrungsweise war eine sehr mannigfaltige: in Tabernakeln, Büchsen *(pixis)*, Kästchen, zeitweilig auch in Monstranzen für theophorische Prozessionen. Die weitaus meisten Kirchen besafsen ein Tabernakel, d. h. ein thurmartig *(turriculatum)* endigendes Gefäfs von Silber, Kupfer, Messing, Erz, vergoldet. Darin ein Büchslein *(pixis)* mit einem Hostiensäcklein *(sacculus eucharisticus, bursula)*, daneben eine kleine Patene, „*phiala parva pro ablutione communicantium infirmorum*". In einem Falle war die Pixis mit einem Deckel versehen, der zugleich als Patene diente. In einem Visitationsbericht von 1598 lesen wir bei Braunsberg: „*Tabernaculum argenteum vulgo viaticum dictum, in quo venerabile sacramentum asservatur, quod est conopaeolo rubro atlastico circumdatum et 26 argenteis bullis ornatum, in quo inventae sunt hostiae quinque consecratae. Quod tabernaculum in pede habebat pixidem argenteam pro oleo infirmorum, cui quoque inerat pixis argentea, patina quoque argentea et cochlear similiter argenteum pro ablutione infirmorum.*" Dasselbe Gefäfs beschreibt das »Inventarium des Kirchengeräths und Kleinodien der Pfarrkirchen zum Braunsberg« von 1573 also: „Item 1 silbern heufslein, darin das hochwurdige Sakrament Eucharistie gehalten, mit 1 umbhang von rotem Sammet, daran 12 silberne spangen und gleichviel silberne sternen gehefft sein, am Fufs ein silbern Buchslein mit dem H. Oele für die Kranken. Item in demselbigen heufslein ist 1 silbern buchslein, darin ist 1 kleines weifses säcklein mit den konsekrirten Hostien, und mit 1 silbern schalichen und 1 silbern leffel *pro ablutione communicantium*." Aehnlich bei Elbing 1544: „1 Viaticum, darin 3 silberne buchssen und schüsseln." Neben der Patene war, wie in Braunsberg, vielfach noch ein Löffel für die Krankenkommunion vorhanden.

Aehnliche Behänge wie an dem Braunsberger „Tabernakel" finden wir in den meisten Stadtkirchen erwähnt: von rother, weifser, grüner Seide, rothem Damast oder Sammet, mit oder ohne Spangen, auch einfach von Leinen oder Leinen mit Stickerei in Gold und farbiger Seide.

In dem beschriebenen Gefäfse wurde die hl. Wegzehrung den Kranken der Stadt oder des Kirchdorfes überbracht; für den Besuch der auswärtigen Kranken bewahrte man in dem Ciborium ein ledernes oder ledernes und mit Seidenstoff überzogenes Täschlein *(pera coriacea, pera coriacea kemmich obducta pro viatico infirmorum in pagis*, oder *pera sive viaticum pro infirmis extra civitatem)*; darin wieder ein Büchslein *(pixis, capsa, capsula)* mit Hostien in einem Säckchen und eine kleine Patene. „Item", heifst es bei Braunsberg 1573, „1 lederne Tasche, darin 1 silbern buchslein, in welchem 1 weifs secklein mit 1 silbern Knöpfflein zu den konsekrirten Hostien, so den Kranken über land gereicht werden. Item in der Tasche 1 silbern schalichen *pro ablutione communicantium*." Diese „lederne Tasche" wurde bald ersetzt durch eine andere aus rother Seide, mit fünf kostbaren Steinen besetzt (Inventar von 1598).

Damit aber bei Krankenbesuchen nicht etwa ein Mal das Ciborium ohne Sakrament bliebe, befand sich darin in einzelnen Kirchen ein Kästchen, mit Seidenstoff überzogen oder in Gold und Seide gestickt, und darin ein Korporale mit Hostien, „*quae remanent pro adoratione in templo, dum tabernaculum ad infirmos defertur*". An die Stelle dieser *capsa* trat später, etwa ums Jahr 1600, jenes Hostiengefäfs, welches heute Pixis oder auch Ciborium genannt wird, in Braunsberg zuerst 1598 erwähnt als „*vasculum novum argenteum exterius inauratum instar scyphi cum operculo, quod conopaeolo desuper cruce eminente velatur, in quo hostiae in magno numero consecratae perpetuo asservantur ad sufficientiam in altari summo communicantium*". Dieses Bedürfnifs trat ein mit der um diese Zeit sich gegen früher sehr erheblich steigernden Frequenz der hl. Kommunionen. Bis dahin hatten die Visitatoren stets nur das Vorhandensein von wenigen, durchschnittlich fünf oder sieben, Hostien im Ciborium zu verzeichnen, und dafür genügten die kleinen Gefäfse vollauf.

In dem Ciborium hatte auch die Monstranz regelmäfsig ihre Stelle. Meistens waren im ausgehenden Mittelalter die Monstranzen thurmförmig *(m. turriculata)* und klein. Die oft meterhohen, mit allem Beiwerk der Spätgothik ausgestatteten, welche noch heute zahlreiche Kirchen Ost- und Westpreufsens bewahren (vergl. meinen Aufsatz über die mittelalterliche Kunst im Ordenslande Preufsen, »Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft« 1887, S. 92), gehören, wenn auch dem Stil nach gothisch, der späteren Zeit an, meistens dem XVI. Jahrh., wurden aber im Ermlande noch im XVII. Jahrh., die letzte nachweislich 1643, allerdings schon mit Beimischung einiger Renaissanceformen, gearbeitet. In den Visitationsberichten des XVI. Jahrh. lesen wir fast nur von kleinen kupfernen oder ehernen und vergoldeten oder versilberten, selten von silbernen und vergoldeten, ja sogar von zinnernen Monstranzen; der Melchisedech war aber doch stets vergoldet, in der Regel silbern und vergoldet. Viele dieser Monstranzen haben sich als zurückgelegte Stücke in den Sakristeien oder Aerarien noch erhalten. Häufig notirten die Visitatoren das Vorhandensein von konsekrirten Hostien in den Monstranzen. Nicht selten mufsten die Monstranzen zugleich auch als Reliquienbehälter dienen, indem der Melchisedech herausgenommen und dafür eine Kapsel mit Reliquien eingestellt wurde. In einem Falle lesen wir, dafs die Monstranz auch die Stelle des fehlenden Tabernakels vertreten mufste. „*In monstrantia cuprea deaurata loco Melchisedech imposita erat pixis argentea, in qua sacculus mundus cum hostiis consecratis.*"

Endlich bewahrte man in dem Ciborium auch die hl. Oele. Die Gefäfse *(vasa chrismalia)* waren in den Stadtkirchen meist von Silber, mit pyramidalem Deckel, in den Landkirchen fast immer nur von Zinn, ebenfalls bisweilen thurmförmig, manchmal auch von Kupfer, was indefs die Visitatoren stets als einen alsbald zu beseitigenden Uebelstand rügten.

Aermlich war es meistentheils mit den in dem Ciborium der Landkirchen bewahrten hl. Gefäfsen bestellt. Da gab es Tabernakel von Zinn oder gar Holz, im letztern Falle aber stets bemalt, roth, grün oder mit Bildern, manchmal, was die Visitatoren rügen, mit weltlichen und indezenten Bildern, oder auch gar keine Tabernakel, sondern nur Hostienbüchsen *(capsa, capsula)*: von Silber, Erz, Messing, Kupfer, Zinn, versilbertem Eisenblech, oder statt deren mit Kemmich oder Seidenstoff überzogene hölzerne Kästchen *(scatula lignea)*, oder endlich sehr oft nur Tabernakel und keine Pixis. Nicht immer auch waren die Krankenpatenen von vergoldetem Silber; ebenso häufig kommen eherne, am häufigsten zinnerne vor, einmal auch eine kristallene Patene. Und dabei die seltsamsten Kombinationen: ein Tabernakel von Kupfer, darin eine hölzerne, mit Kemmich überzogene Pixis, aber eine „*phiala argentea pro ablutione communicantium*", oder eine bemalte hölzerne Kapsel, darin ein Säckchen mit Hostien und eine zinnerne Patene u. a. Aermlich waren natürlich auch die Behänge, meistens nur Tüchlein *(strophiola)* aus weifsem Leinenzeug, selten mit schwarzen Fäden gestickt, noch seltener von Seidenstoff.

Reicher ausgestattete Kirchen hatten auch eigene Vorhänge vor dem Ciborium. So lesen wir bei Wormditt 1598: „*Antependium ex Brocatello ante Ciborium cum 12 globulis argenteis et hac inscriptione: Ave verum corpus. — A. ante idem Ciborium ex damasco albo cum imagine Assumptionis B. M. V. et inscriptione: O mater Dei, in fimbria superiore appendentibus 20 globulis argenteis cum floccis.*"

Gehen wir zur Altarbekleidung über. Dazu gehören vor Allem die Antependien. Sie führen ihren Namen daher, weil sie im Mittelalter, am vorderen Rande des Altartisches befestigt, einfach als Vorhänge herabhingen *(pendens ad altare,* Dom zu Frauenburg 1598), während sie heute, da sie, auf einen Rahmen gespannt, dem Altare vorgestellt werden, ihren alten Namen zu Unrecht tragen. Dem Stoffe nach waren sie von Seidenzeug, oft golddurchwirkt, Brokat, Sammet, Kemmich, Dirdumdey, Harras, Tuch, Leinwand und Wolle, oder einem Gewebe von Leinen und Wolle, meistens aber noch mit Stickerei geschmückt, die Leinwand mit Bildern bemalt. Reicher noch war der Schmuck an der oberen Borte *(instita)*, welche zugleich den Zweck hatte, die Naht, welche das obere Altartuch mit dem Antependium zusammenfügte, zu verdecken. Ringsum war sie mit Franzen eingefafst, ebenso das Antependium selbst. Die Borte war abnehmbar und wurde wohl auch zu anderen Zwecken verwendet. So hatte im Dome zu Frauenburg ein Antependium aus rothem Tuch und mit Bildern hl. Jungfrauen eine Borte aus rothem, golddurchwirktem Sammet, welche am Feste *Corporis Christi* zur Umhüllung des

Tabernakels dienen mufste *(ad usum tabernaculi contegendi in festo Corporis Christi)*. An dem Antependium waren vielfach auch leinene Tüchlein *(linteamina)*, wohl Lavabotüchlein befestigt. Beispiele werden das Gesagte am besten erläutern. Der Dom zu Frauenburg besafs 1598 folgende hervorragendere Antependien: *A. ex veluto rubro auro intexto habens assutam mappam. — A. rubeum sericeum auro intextum vetus cum instita acupicta mysteriis Passionis Domini. — A. rubeum ex Kemmich auro inspersa cum instita. — A. album ex damasco auro intexto habens assutam mappam. — A. ex serico viridi auro inserto habens institam ex auro s. imaginibus texto. — A. novum ex veluto nigro habens institam cum mappa assuta ex tela nigra. — A. quotidianum ex serico caeruleo auro inserto cum instita habens pallam antiquum assutam. — A. ex damasco nigro cum franeis sericeis lutei coloris; a. ex panno rubro ss. Virg. imaginibus affabre elaboratum cum instita de veluto rubeo auro intexto, qua etiam instita utuntur ad usum tabernaculi contegendi in festo Corporis Christi. — A. cum instita ex veluto rubeo habens pallam annexam cum insignis (!) Lucae Episcopi.*[1]) *— A. cum instita ex damasco albo intexto. — A. ex serico florisato vulgo Brocatell cum instita habens pallam annexam. — A. novum ex veluto nigro cum franeis sericeis varii coloris. — A. ex serico florisato vulgo Brocatell cum instita literis aureis et duobus pelicanis picta. — A. de serico violaceo cum instita de Atlas eiusdem coloris literis argenteis ac nomine Jesus picta.*

Braunsberg 1573: 1 Antependium von rothem sammet und golde undermengelt, gleichwie fensterrautten mit bildern von gold gestickt, welche haben auf den Heuptern 14 silbern und 4 kupferne ubergulte zirkel mit seinem Altartuch; 1 Vorhang ans altar von rothem sammet mit golde undermenget mit den wapen Bischoffs Lucae; viele einfachere aus rothem Tuch, Kemmich, bemalter Leinwand, Wolle u. a. Dazu war bis 1598 gekommen: *A. novum e serico damasceno albo cum circulo, in quo ss. nomen Jesu filis sericeis et aureis est acupictum cum 14 corallis maioribus.*

Rössel 1541: *3 a. ex tela picta. — A. cum armis Francisci Episcopi.* Franz Kuhschmalz 1424 bis 1457.

1) Lucas Watzelrode (1489 bis 1512), ein eifriger Förderer der Kunst.

Gutstadt 1597: *A. rubrum damascenum cum armis Lucae Eppi. — A. ex purpura damascena rubea quondam a Dno. Eppo. Luca piae memoriae collegio donatum. — A. ex Kemmich viridi rubro intermixto cum imaginibus graecis auro filatis.*

Heilsberg 1597: *A ex panno diversorum colorum; a. laneum variegatum.*

Wormditt 1598: *A. ex Brocatello ante altare maius cum inscriptione: Proprio filio suo.* Richtiger: mit einer Borte aus rothem Sammet mit Seidenfranzen und der erwähnten Inschrift und der Jahreszahl 1575. Noch vorhanden! *— A. ex damasco albo et caeruleo cum inscriptione: Ave Maria gratia plena. — A. aliud ex damasco albo cum fimbria, in qua mysteria passionis Christi acupicta cum nominibus Jesus et Maria.*

Sehr bemerkenswerth sind die Antependien der Schlofskirche zu Königsberg nach dem Inventar von 1518: „Vor das Hochalter I stuck die passion eingehefft mit einer perlenn leisten und perlen schiltt, die silber spangen szeyn alle dorawfz. — II Gulden stuck vor die ander II Altar mitt II rotten Perllenn mitt cleinen silbernn spangen gespengett, die grofsenn szeyen wecke, IIII Schiltt mit Silbernn spangenn, eines sprengett die pilde szamnt herauſz. — I Gulden Stuck mitt einer leisten unnd II Schiltt mitt erhaben gehefft Bildenn mitt II vor die andernn Zwei Allttar mitt leysten unnd schilden mitt silbernn spangen umbzwgenn. — I Gulden Streffichtt Stuck zum hohen altar uund sonst II Streffichtt stuck zw dem andernn alttarnn an schilth. — I Weis antipendium vor unfser libenn fraven unnd szonst II weifse vor die anderenn altar. — I Alth gulden stuck mitt einer leisten unnd schilden mit etzlichen Silbern spangen desgleichen vor die andernn II Alttar wie dys. — I Seiden antipendium streiffıcht und noch II vor die andernn Alttar defsgleichenn."

Solche Antependien haben sich noch erhalten in der Schatzkammer zu Danzig, eine Borte von Sammet mit Franzen aus mehrfarbiger Seide (Wechsel von Braunroth, Gelb und Roth) mit Inschrift in Goldbuchstaben aus dem Jahre 1575 in der Pfarrkirche zu Wormditt, eine andere, in Seiden-, Silber- und Goldstickerei die *mysteria passionis* und fünf Apostel darstellend, im Museum der Prussia zu Königsberg.

Antependia nannte man auch die Behänge von Kronleuchtern *(a. supra coronam au-*

richalceam in medio templi pendentem. Wormditt 1598) und die Vorhänge an dem hl. Grabe (1 A. mit dem Bild St. Veronicae zum Grab an dem Palmsonntag. Braunsberg 1573).

Neben den Antependien gehörten diejenigen Altartücher, welche in den Inventarien unter dem Namen *Pallae, Mappae* oder *Tobaleae*, auch *pellae ad ornandum altare* vorkommen, zu den vornehmsten Stücken der Altarbekleidung. Gemeint sind nicht die unmittelbar den Altarstein in zweifacher Schichte deckenden Tücher, sondern die die dritte und oberste Lage bildenden. Weil sie an der Vorderseite, mehr noch rechts und links an den Schmalseiten des Altares tief herabhingen, waren sie von erheblicher, wenn auch verschiedener Gröfse *(magnae. maiores parvae, minores, breviores)* und, weil sie vielfach nur während der hl. Messe aufgelegt und nach Beendigung des Gottesdienstes wieder entfernt wurden, hiefsen sie auch *pallae pro missis.* So wenigstens glauben wir diesen Ausdruck im Inventar des Domes zu Frauenburg von 1598 erklären zu sollen. (Vergl. auch Bock »Gesch. der liturg. Gewänder des Mittelalters« III, 46.) Auch die Bezeichnung *Mantilia* kommt vor, weil die Besatzstücke des Tuches den Altartisch mantelartig umgaben. *(Ad tumbam inferiorem maioris altaris tegendum tria sunt mantilia, unum vetus, secundum et tertium filis nigris ornatum.* Rössel 1597.) Manchmal ist es schwierig, den Zweck der *„pallae"* näher zu bestimmen, weil das Wort nicht stets denselben Sinn hat und bisweilen zur Bezeichnung jeglicher Art von Tüchern, die nur auf dem Altare verwendet wurden, dient. *„Pallae ad idem altare dispositae sunt in universum 6, quarum aliquae pro pulpetalibus usurpantur."* Rössel 1597.

Dem Stoffe nach waren die *Pallae* in der Regel aus Drillich oder feiner Leinwand *(tela subtilis)* gearbeitet, ältere wohl auch aus „Kemmich mit alten Gulden Leisten". Aber als das vornehmste Altarstück waren sie sehr häufig — es gab auch viele *pallae simplices* — ihrer Bedeutung entsprechend durch die Kunst der Weberei und Stickerei verschönert. Wir verzeichnen hier einige der Verzierungsarten, wie sie uns in den Inventarien begegnet sind: die Leinwand mit rother Seide durchwebt, oder mit eingewebten oder eingestickten seidenen Kreisen, Kreuzen, Buchstaben *(p. ex Drelich vetus literis sericeis in modum circulorum intextis)*, oder rothen, dunkelblauen oder goldenen Linien *(p. fere quadrata habens in longitudinem lineas caeruleas, — p. ferialis habens in medio lineam ex auro et aliis coloribus)* oder mit zerstreuten Perlen geziert, oder mit in Seide gestickten Blumen, Zweigen, Bildern — die Kreuzigungsgruppe in Seide eingewebt oder in Gold und Seide gestickt — dieselbe Gruppe umgeben von Ornament in Seidenfaden und den vier Evangelisten — ein einfaches Kreuz in der Mitte, oder mit den vier Evangelisten bezw. ihren Symbolen, oder mit dem englischen Grufs, oder mit Ornamenten in Seide *(serico circumtexta)* oder rothen Linien umrahmt — Agnus Dei (oft aus Perlen) in der Mitte umgeben von den vier Evangelisten — Kreuz mit mehreren Heiligen in Gold und Seide gestickt — Bild der hl. Jungfrau, gestickt — Name Jesu und Mariä — Wappen des Bischofs Lucas (also um 1500) und andere Wappen, in rother Seide gestickt. Dafs solche Pallen auch noch zu Ende des XVI. Jahrh. neu gefertigt wurden, beweist folgende Aufzeichnung in dem Wormditter Inventar von 1598: *„Palla nova acupicta cum imagine Crucifixi et fimbria auro texta cum bullis argenteis parvis deauratis."*

Reicher noch als die Altartücher selbst waren ihre an der Breitseite und an den beiden Schmalseiten des Altares herabhängenden Ränder geschmückt *(fimbria, instita, margo, extremitates* [die Kopfenden], *lista, praetexta, aurifrisia).* Sie waren vielfach aus farbigem oder auch golddurchwirktem Seidenstoff mit Stickereien *(fimbria ex serica variegata* oder *ex serico versicolori acupicta — f. lata de serico rubro — f. de serico auro intexto)*, aus rothem oder schwarzem Atlas *„cum floccis sericeis variorum colorum"*, aus damascirtem Kemmich, aus Goldstoff mit Spangen *(f. auro texta cum bullis argenteis parvis in auratis)*, mit eingewebten Bildern *(f. insignior Sanctorum imaginibus texta — palla cum listis et texturis ac annexa auriphrigia fimbria fibulata).* Bisweilen hatten Leinentücher auch nur einen rothen oder schwarzen Saum. Eine sehr beliebte Verzierung der Borten waren herabhängende Kügelchen, Knöpfchen, Röhrchen *(f. effigiata cum globulis).*

Fast immer werden mit den Pallen zugleich aufgeführt die sogen. „hangenden Tüchlein", *appendentiae, dependentiae, antependentiae.* Was haben wir darunter zu verstehen? Man könnte an die Lavabotücher oder Manutergia denken

und dagegen spräche auch nicht, dafs sie oft mit Stickereien und vergoldeten Knöpflein (eine Palla mit Tuchlein, daran hangen 20 ubergulte Knoblochsheupter Knöpffel, Elbing 1547) und Kügelchen geziert erscheinen. Wenn wir in einem Elbinger Inventar von 1547 lesen: Item 2 beihangende Tucher, an jedem 4 kleine Knöpffel, oder: 1 Palla mit 10 Knöpffen, 2 hangende Tuchlein, an jedem 4 gelbe Knöpffe, oder: 1 Palla mit 9 silbernen ubergolten Knöpfchen und zwei kleine Handtucher mit 6 ubergolten Knöpfchen, oder: 1 Palla mit zwei Handtüchern haben 17 übergolte Knöpfflein — so wäre man versucht, die hangenden Tüchlein und die Handtücher für eines und dasselbe anzusehen, zumal sie beide auch stets paarweise aufgeführt werden. Aber gegen die Identität beider spricht wieder der Umstand, dafs sehr oft neben der *appendentiae* sofort die *manutergia* genannt werden. Ich möchte glauben, es seien die reich verzierten Kopfenden der Pallen, welche zugleich als besondere Tüchlein an dem Altartuch befestigt waren. Jedenfalls gehören die Palla und diese hangenden Tüchlein zu einander *(antependentiae ad eam pallam spectantes cum 8 Apostolis*. Wormditt 1598. — *palla magna cum cruce acupicta et suis 2 appendentiis)*. Oder sollten es die stolaartigen Streifen sein, welche rechts und links an der Vorderseite des Altares über dem Antependium herabhingen, zumal sie auch *antependentiae* genannt werden? (Vgl. Bock a. a. O. III, 62.) Auch hier erscheinen sie an der Palla befestigt *(palla . . . habens in lateribus de marinato ad modum stolarum)*.[2])

Wie Alles, was zur Darbringung des hl. Mefsopfers in irgend einer Beziehung stand, mit Liebe und Sorgfalt behandelt wurde, so waren auch die Lavabotücher am Altare gar mannigfaltig *(varie)* geziert, mit Ornamenten oder Figuren (z. B. mit dem Bilde des Gekreuzigten) in Seide gestickt. Man begnügte sich auch nicht mit einfachem Leinengewebe, sondern suchte es durch eingewirkte farbige Fäden *(rubeis viridisque filis)* zu heben und zu beleben.

Die Decken, mit welchen der Altar nach Beendigung der gottesdienstlichen Verrichtungen zugedeckt wurde, waren meistens von Leder, oft auch von grünem oder rothem Tuch.

Die Kommuniontücher, mit denen die Kommunionbänke, auf welche der alte Name der Chorschranken *(cancelli)* übergegangen war, wurden bei Austheilung der hl. Kommunion in der Regel mit einfachen leinenen Tüchern, die öfter mit schwarzer Wolle gestickt waren, be-

[2]) Damit der Leser sich ein eigenes Urtheil zu bilden vermöge, lassen wir hier folgen ein Verzeichnifs der „*pallae minores pro missis*" des Frauenburger Domes von 1598: *Palla insignior cum imagine s. crucis habens insertas margaritas et fibulas argenteas 119 deauratas cum nodis argenteis 8 deauratis et appendentiis duabus habentibus fibulas argenteas 82 deauratas et nodos argenteos octo deauratos cum pulpitali serico intexto et manutergio. — P. habens imaginem ss. Trinitatis et circumcirca fimbrias acupictas cum duabus appendentiis nonnihil acupictis et fimbriatis cum pulpitali imaginem Crucifixi et angelos crucifigentes (?) habente et cum manutergio. — P. habens imaginem Salvatoris procumbentis ante calicem et inferius crucifixi et circumcirca fimbrias acupictar cum 2 appendentiis acupictis et fimbriatis cum pulpitali Agnum in medio habente et manutergio. — P. nova habens imaginem Crucifixi, B. V. et S. Joannis, inferius fimbriam latam de serico rubro cum 2 appendentiis acupictis et fimbriatis cum pulpitali ex Drelich et manutergio. — P. serico intexta et appendentiae 2 cum pulpitali veluto nigro auro fimbriato: palla habet nodos argenteos 4, appendentiae 6. — P 2, quarum 1 fimbriam habet ex damasco rubro, altera ex damasco albo insigniis Ecclesiae Romanae ornata, utraque habet communes appendentias 2 ex Drelich et pulpitali simili cum manutergio. — Pallae 2 simplices fimbriatae habentes communes appendentias duas, pulpitale et manutergium simplex. — Palla habens imaginem Crucifixi, B. V. et Joannis Bapt. (?), inferius fimbriam latam de serico rubro cum 2 appendentiis acupictis et fimbriatis cum pulpitali acupicto et manutergio. — Palla habens imaginem Crucifixi, B. V. et Joannis, circumcirca acupicta cum floreis 4 de filo serico et fimbria sericea variegata. — P., in qua est Agnus Dei de margaritis et aliae multae margaritae inspersae cum filis aureis et sericeis affabre facta. — Mappa nova cum fimbriis nigris et forbotten (?) varii coloris. — Tuballia acupicta alba. — P. ex tela simplici cum sex lineis rubeis transversis. — Palla parva serico intexta in modum crucis.* — —

In dem vorstehenden Verzeichnifs findet sich auch das Pulpitale erwähnt, die Pultdecke, und wird auch zugleich die Art der Verzierung näher angegeben. Sonst sind uns noch begegnet: Pulttücher aus Leinwand mit Stickerei oder einer Borte *(lista)* — aus rothem Seidenvelut mit Wappen — *p. acupictum imaginibus animalium — p simplex fimbriis rarioribus transversis pictum* — aus einfacher oder mit Seide durchwirkter Leinwand — aus golddurchwirktem Seidenstoff mit der Darstellung des englischen Grufses — mit dem Namen Jesu in Stickerei — einmal: *Linteoleum pictum pro pulpeto, aliud acupictum.* Auch dieses Pulttuch führt bisweilen den Namen *Mantile (M. acupictum pro pulpeto).* Noch gegen das Ende des XVI. Jahrh. wurden reich gestickte Pultdecken nach alter Weise gearbeitet: *P. novum cum fimbria auro acupicta et imagine S. Joannis Evang.* Wormditt 1598.

deckt *(velum,* deutsch „Schleier", *mantile pro integendis cancellis* oder *pro communicantibus);* jedoch werden auch rothseidene erwähnt.

Die Altarkissen *(cussinus, pulvinar),* Unterlagen für die Mefsbücher, waren mit vergoldetem Leder oder mehrfarbigem Seidenstoff, violettem Atlas u. dergl. überzogen.

Schliefslich mögen auch noch die Fastentücher (auch Hungertücher, *vela* oder *velamina quadragesimalia)* genannt werden. Dafs sie, wie anderswo, zur Abschliefsung des ganzen Chorraumes von dem Hauptschiffe der Kirche gedient hätten, läfst sich für den deutschen Nordosten nicht erweisen. Dies war auch nicht gut möglich, da die allermeisten Kirchen keinen besonderen ausgebauten Chorraum hatten. Sie waren nur dazu bestimmt, die Altäre in der Fastenzeit zu verhüllen, wie es in den meisten Inventarien auch ganz klar ausgedrückt ist: *Velamina altarium in quadragesima — v. quadrag. ad tegenda altaria — v. quibus in quadragesima solent altaria obduci — vela pro altaribus.* Gewöhnlich waren sie aus schwarzgefärbter Leinwand *(tela nigra,* auch *ex Grobgrin rubro et viridi et flavo)* und auf der einen Seite mit einem weifsen, auf der andern mit einem rothen Kreuze, oder auch aus weifser Leinwand und dann mit schwarzem und rothem Kreuze bezeichnet. (Schlufs folgt.)

Braunsberg. Dr. Fr. Dittrich.

Durchbrochener Metalldeckel als romanische Buchverzierung.

Mit Abbildung.



ehr mannigfaltig waren die Materialien, mit welchen das Mittelalter, zumal in der romanischen Kunstperiode, seine Buch-Denkmäler zu Halt und Schmuck umgab. Mit Elfenbein, Knochen, Horn, mit Leder, Pergament, Seide, mit Gold, Silber, Kupfer wurden die Deckel überzogen, und sämmtliche Verzierungstechniken, über welche die auch in dieser Hinsicht so ungemein produktive Zeit verfügte, halfen jenen Schmuck vervollständigen. Wiederholt ist bereits in dieser Zeitschrift von solchen kunstvollen Einbänden die Rede gewesen, und in dem ersten Hefte derselben ist ein Einband abgebildet und beschrieben, dessen Verzierung durchbrochene Metalldeckel bilden. Ein ähnlicher Deckel, der aber nicht, wie jener, aus Silber, sondern aus vergoldetem Kupfer besteht, und nicht, wie jener, der frühgothischen, sondern der spätromanischen Stilepoche angehört, befindet sich im Musée de Cluny zu Paris. Er ist hier auf Grund der offiziellen photographischen Aufnahme mit Genehmigung des Vorstandes, in circa zwei Drittel seiner natürlichen Gröfse abgebildet und verdient wegen seiner einfachen und klaren Anordnung, wegen seiner interessanten Darstellungen und wegen seiner vorzüglichen Zeichnung besondere Beachtung, und zwar nicht nur archäologische, sondern auch kunstgewerbliche, indem er für die Nachahmung manche dankbare Gesichtspunkte bietet.

Sein eigentliches Gerippe bildet der äufsere Rand mit der Inschrift und das innere Kreuz mit dem sein Mittel bildenden Rund. Aus diesem ist das Lamm Gottes ausgeschnitten, dem hier zu Füfsen der sonst öfters verkommende Kelch mit dem Blutstrahl und im Nimbus das Kreuz fehlt. Die Umschrift lautet:

+ CARNALE SANCTUS TULIT AGNUS HIC HOSTIA FACTUS.

Die vier Rechtecke enthalten die Figuren der vier Paradiesesflüsse, welche durch die Ueber- bezw. Unterschrift als

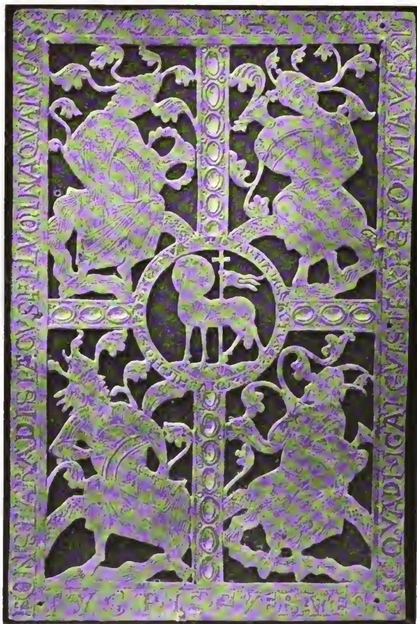
GYON · PHISON · TYGRIS · EVFRATES

bezeichnet sind. Die beiden ersteren sind jugendlich und bartlos, in sanfterer Bewegung dargestellt, die beiden anderen älter, bärtig, in wilder Geberde, alle auf Bögen sitzend und nicht, wie bis dahin die (der Antike entlehnte) Regel war, Urnen, sondern dickbauchige Flaschen haltend, aus denen sie die Ströme ausgiefsen. Ihre Bedeutung an dieser Stelle, d. h. auf dem Deckel eines Evangeliars, verräth die Inschrift der beiden Längsseiten:

FONS PARADISIACVS P(per) FLVMINA QVATVO(r) EX(it),
HEC QUADRIGA LEVIS TE XPE (Christe) P(per) OMIA (omnia) VEXIT,

welche als Viergespann des Evangeliums überallhin Christus fahren läfst, der Paradiesesquelle vergleichbar, die in vier Ströme auseinandergeht.

Sämmtliche Figuren sind vorzüglich gezeichnet, sowohl in den äufseren (ausgeschnittenen) Konturen, wie in den inneren (eingravirten) Linien. Bei ihrer meisterhaft durchgeführten Eingliederung in den gegebenen Raum handelte es sich vor Allem auch darum, an möglichst zahlreichen



Stellen den Zusammenhang mit der Umrahmung zu wahren, sowohl des Haltes wegen, als auch zu dem Zwecke, keine zu grofsen Lücken für die durchscheinende Sammet- oder Lederunterlage zu bilden. Die ornamental behandelten, phantastischen Verästelungen erfüllen jenen Zweck in sehr dekorativer, wirkungsvoller Weise.

Die im Vorstehenden hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten des vorliegenden Deckels bieten für die Nachahmung allerlei beachtenswerthe Fingerzeige, zumal wenn es sich um die Ausstattung liturgischer Festbücher von nicht allzu grofsem Format handelt, welches eine einheitliche Platte nicht recht mehr zuläfst. Die Durchbrechung dieser Platte und ihre Hinterlegung mit farbigem Sammet oder Leder ruft mit den einfachsten Mitteln und in dauerhaftester Weise eine sehr gute koloristische Wirkung hervor. Freilich ist diese wesentlich von der Zeichnung bedingt, für welche Klarheit der Eintheilung und Bestimmtheit der Umrisse von entscheidender Bedeutung sind.

Schnütgen.

Die Restaurirung unserer Kirchen

ist von berufener Feder in der »Zeitschrift für christliche Kunst« (II. Jahrg. Heft 4 und 5) zur Sprache gebracht worden, sehr zu rechter Zeit und also doppelt verdienstlicher Weise. Schreien doch vieler Orten unwürdige Zustände nach Abhülfe, und so manche in ihrem konstruktiven Zustande gefährdete alte Kirche fordert dringend die Inangriffnahme der Rettungsarbeiten, welche Rath- oder Mittellosigkeit bislang hinausschieben liefsen.

Die Zeitschrift wird ihr eigenstes Berufsfeld bearbeiten, wenn sie die angeregte Besprechung nicht ausgehen, vielmehr dieselbe zur stehenden Rubrik sich entwickeln läfst, in der nicht nur prinzipielle Erörterungen, sondern auch lehrreiche Einzelfälle zu finden sein mögen.

Das nachstehend auszüglich hier mitzutheilende Gutachten, betreffend die Restaurirung der Pelpliner Kathedralkirche, welches nach der Meinung sachkundiger Freunde allgemeineren Nutzens sein soll, wurde vor Jahren erstattet, als die Wiederaufnahme der Wiederherstellungsarbeiten zur Erwägung stand. — Um das Interesse der Leser zu erwärmen, wird über die Kirche vorab Einiges zu sagen sein.

Nach der Stammtafel der Cisterzienserniederlassung (Janauschek »Orig. Cisterz.« Tom. I.) erscheint das Kloster an der Fersa, im Lande der frommen Pomerellen-Fürsten, gegründet 1267, als Tochter von Doberan in Mecklenburg (1171), welches seinerseits von Amelunxborn in Braunschweig (1135) und durch unser niederrheinisches Kamp *(vetus campus,* 1123*)* von Morimond, einer der Töchter von Cisteaux, abstammte.

Die Kirche von Pelplin, 1472 zuletzt geweiht, zeigt, übereinstimmend mit der Stammtafel, unverkennbare Familienähnlichkeit mit Doberan. Sie ist selbstredend ein Backsteinbau, im Langschiffe dreischiffige Basilika, das Mittelhaus stark überhöht, und im Querhause zweischiffige Halle gleicher Höhe. Alle vier Enden des Kreuzes sind gradlinig geschlossen und mit reichen Giebeln bekrönt. Die ziemlich auf halber Länge liegende Vierung trägt ein Dachreiter barocker Form mit wälscher Haube.

Die Geschichte des Klosters verlief unter sehr schweren Kriegsbedrängnissen, sowie dem Wechsel deutscher und polnischer Sprache und Sitte, zu dem mit den Schwestern gemeinsamen Ende der Säkularisation bis in unser Jahrhundert hinein.

Die alte Bischofsresidenz Kulmsee, deren Kathedrale, zur Dorfkirche herabgesunken, heute aus Staatsmitteln unter der guten Hand des Restaurators der Marienburg wiederhergestellt wird, hatten inzwischen Krieg und Brand von Grund aus zerstört, und als in Folge der Bulle *de salute animarum etc.* das neue Bisthum Kulm 1821 gegründet wurde, wies man diesem das leerstehende Pelplin als Residenz zu.

Während die Klostergebäude seitdem mehrfache Umbauten und Erweiterungen erfuhren, auch Bischofspalais und Verwaltungsgebäude im damaligen Kasernenstile hinzugebaut wurden, verblieb die Kirche ziemlich unverändert in dem Zustande, in welchem die Cisterzienser sie verlassen hatten, aufsen durch die Witterung und in Folge ärmlicher Unterhaltung schwer beschädigt und entstellt, die Fenster ihrer Mafswerke und die Strebepfeiler ihrer Verdachungen beraubt, die edlen Verhältnisse innen und aufsen gestört durch hohe Aufmauerung der Brüstungen in den Fenstern, (wohl das Radikalmittel des vorigen Jahrhunderts gegen die überhand nehmende Zugluft in dem schlecht im Stande gehaltenen Raum,) die Giebel nach argen Zerstörungen in unpassender Form wiederhergestellt bezw. weitergebaut, das Innere des übrigens gesund dastehenden Gebäudes mit der Alles deckenden weifsen Kalktünche überzogen, der herrliche Raum des hohen Chores durch einen kolossalen Hochaltar des XVII. Jahrh. bis unter das Gewölbe zerschnitten, der hintere Theil todtgelegt, das grofse Ostfenster im geradlinigem Chorschlufs mit Holzpfosten in ordinärer Verglasung dürftig geschlossen und gänzlich aufser Wirkung gesetzt.

Die Restaurationsbestrebungen der 50er Jahre haben nicht viel gebessert. Ein Theil der Fenster erhielt moderne Glasmalereien ohne vorgängige Erneuerung der Mafswerke, und wo man letztere erneuert hat, im grofsen Westfenster, geschah dieses in reichen rheinischen Formen und unpassend kleinem Mafsstabe, auch mit Einführung der dem Maler für seine Komposition der *Assumptio B. M. V.* bequemen Fünftheilung an Stelle der ursprünglichen grofs und schlicht ausgebildeten Viertheilung.

Es war demnach kaum zu bedauern, als dieser Anlauf zum Stocken kam, ohne dafs für Weiteres, wie für die geplante Beseitigung der sämmtlichen keineswegs durchweg werthlosen

Barockaltäre an den Langschiffpfeilern, für die Gothisirung des prächtigen, die malerische Wirkung des alten Raumes nur hebenden Orgeleinbaues, welcher zugleich die Ueberführung des Kreuzgangflügels im südlichen Kreuzschiffe enthalt, und für den Ersatz des übrigens nicht gothischen Mobilars Zeit und Mittel gefunden waren.

Die Anregung und Erwägung einer Wiederaufnahme der Restaurirungsarbeiten veranlafsten dann in diesem Jahrzehnte das nachstehende, entsprechend gekürzt mitzutheilende

Gutachten, betr. die Restaurirung der Kathedralkirche zu Pelplin.

I. Allgemeines.

Zu den generellen Schwierigkeiten jeder Kirchenrestauration tritt im vorliegenden Falle noch eine besondere, sofern aus der Cisterzienserkirche im Wechsel der Zeiten eine bischöfliche geworden ist. Es würde ein verhängnifsvoller Mifsgriff sein und nutzlos viel Geld kosten, wollte man zu Gunsten des neueren Werkes über dessen strengst erwogenes Bedürfnifs hinaus dem Ausdrucke des älteren Gewalt anthun. Nicht zu gedenken der Pietätsgründe und der finanziellen Bedenken, welche abmahnen, könnte ein solches Unterfangen auch ziemlicher Erfolglosigkeit sicher sein, da das alte Gebäude seine Erbauer nie verleugnen würde. Für einen Thurmbau fehlt die Stelle, und wenn die Mittel fliefsen, wird man sich auf die Wiederherstellung des Vierungs-Dachreiters in reichen gothischen Formen beschränken müssen.

Sodann sei gestattet, noch einige Gedanken zur Beherzigung zu empfehlen, welche, so selbstverständlich sie erscheinen, so leicht und oft beim Restauriren aufser Betracht kommen, sei es in der Ungeduld, Fertiges zu sehen, sei es in dem Drange, selbst zu schaffen.

Jede Restauration zerstört die Spuren und damit die Beweisstücke des früheren Zustandes, den sie herstellen soll. Werden dieselben nicht vorher sorgfältig aufgefafst, gut studirt und dann richtig verwerthet, so sind sie und was sie bezeugten, unwiederbringlich für immer verloren.

Eine sachgemäfs vorgehende Restauration kann nichts Anderes bezwecken, als die Unbilden, welche die Zeiten dem Werke und seiner Ausstattung angethan haben, zu repariren, geschichtlich Gewordenes so herzustellen, dafs die historische Weiterentwickelung von nun an ohne Störung und Ablenkung wieder fliefsen kann.

Die Art des Werkes und der Entwickelung unserer grofsen mittelalterlichen Architekturwerke ist wesentlich verschieden von derjenigen der Werke anderer Künste. Der Maler, der Bildhauer und der Kleinkünstler vollenden ihre Einzelschöpfungen in der Regel selbst und ganz. Wie jede aus der Hand des schaffenden Künstlers hervorgeht, so mufs sie bleiben, und es ist ihr Unglück, wenn sie weiteren Händen zur Vollendung übergeben werden mufs. Die grofsen Architekturwerke unserer Voreltern sind vom ersten Meister fast immer nur angelegt und nur theilweise vollendet. Von den Nachkommen wurden sie dann weiter geführt, je nach der äufseren Entwickelung des Zweckes, unter dem Wechsel von Stil und Einzelngedanken, zu verschiedenen Zeiten in den einzelnen Theilen fertiggestellt, oft bis heute noch nicht zum Abschlusse gebracht; die Thaten von Geschlechtern, die einander die Hand gereicht. Noch weniger hat der Künstler, welcher den Anfang gemacht, das Bauwerk dekorirt und ausgestattet. Gerade in diesem Fortspinnen der ersten Idee, dem Ausgestalten des Ganzen, nicht durch einen Einzelnen, aber geeint und des Erfolges sicher durch die Stabilität des heiligsten Zweckes, liegt ein Hauptreiz und der unschätzbare Werth dieser Bauten. Eine unbesonnene, gewaltthätige Restauration, welche diese grofsen Gesichtspunkte nicht anerkennt, zerstört diesen Reiz und Werth und trägt das lebendige Werk zum Tode. Für eine gelungene Restauration ist Selbstverleugnung erstes und letztes Bedingnifs, und ihr bester Erfolg und Ruhm ist der, übersehen und vergessen zu werden, wenn nicht etwa das „*Renovatum anno Domini*" ihr Andenken erhält.

Man weigere sich also gegen die Versuche des „Neumachens", welches die Fäden der geschichtlichen Entwickelung durchschneidet und den Nachkommen wirkliche Fälschungen überliefert, aufserdem aber noch den besonderen Schaden bringt, dafs an Stelle des beseitigten Alten meist nur Mittelmäfsiges gesetzt wird; nicht als ob die Kraft, Tüchtiges zu schaffen, unseren Zeitgenossen fehlte, sondern weil in den Fällen vorliegender Art der Auswahl und dem Schaffen der geeigneten künstlerischen Kräfte fast regelmäfsig die nöthige Zeit und das eigentlich erforderliche Mafs der Mittel nicht gewidmet werden.

Dafs ein nach Zweck und Kunst besseres Neues an Stelle des zerstörten oder unpassenden Alten treten möge, soll natürlich nicht aus-

geschlossen sein; aber die Substituirung vollziehe sich allmählich, in einem durchaus ruhigen, bedächtig stets das Werk als Individuum im Auge haltenden und nicht mit blos allgemeinen kunstgeschichtlichen Erwägungen sich behelfenden Schaffen. Erleben wir doch leider heute es so oft, dafs auf Grund sogenannter allgemein wissenschaftlicher Bildung, den »Otte« oder »Lübke« in der Hand, über die wichtigsten Restaurations-Fragen von geradezu vitaler Bedeutung für das betreffende arme Monument, voll Sicherheit und mafsgebend mit- und abgesprochen wird. Die Folgen können natürlich nur immer dieselben sein, wie wenn ein Nicht-Musikverständiger komponiren, oder ein des Malens Unkundiger den Pinsel führen wollte. Nur wer das zu restaurirende Werk in seinen sämmtlichen Theilen und Einzelheiten zu verstehen fähig und Willens, mit den alten Meistern und ihren besonderen Gedanken durchaus vertraut geworden ist, kann für dieselben eintreten, in ihrem Sinne weiter arbeiten, für die weitere Zukunft die neuen Richtpunkte setzen.

Gerade das unbesonnene Vorgehen auf die Autorität solch' allgemeiner kunstgeschichlicher Anschauungen und schablonenartiger sogenannter Prinzipien hin hat so ungemein viel schönes Altes gestört und zerstört und ganz wie auf anderen Gebieten Unheil gestiftet, indem Wurzeln und Keime einer gesunden Fortentwickelung weggenommen wurden. Die Schlagworte „barock" oder gar „Zopf", auf alles nicht Gothische schlechtweg angewendet, wetteifern im Erfolge mit den schlimmsten politischen des bequemen Philisters oder des Umstürzlers. Wie manches Werk unserer Voreltern haben sie nackt und blofs ausgezogen! Wenn irgendwo, so ist gerade beim Restauriren, d. h. doch konserviren, ein gewissenhaftes konservatives Vorgehen erste Bedingung des Gelingens.

Die vorliegende besondere Aufgabe kann in drei Theilen zur Ausführung kommen, Herstellung des Aeufsern und des Innern und, beide verbindend, die Herstellung der Fenster.

II. Herstellung des Aeufsern.

Um von Aufsen zu beginnen, wo ganz bald die Inangriffnahme der Arbeiten wird erfolgen können, so bedarf es zunächst der Untersuchungen an Giebeln und Thüren. Uebereilung und Unvollständigkeit dieser Vorarbeiten würden sich durch unvorhergesehene und unbequeme Entdeckungen rächen, welche den Fortgang der Restauration stören, und den Erfolg durch die Versuchung, gegen das unbequeme Alte vorzugehen, gefährden. In Anknüpfung an das Vorhandene, äufsersten Falles auch an anderswo vorfindliches Gleichzeitiges oder unmittelbar Vorhergehendes, sind dann die Risse zu bearbeiten, nach denen unter sachverständiger Leitung und mit den inzwischen zu beschaffenden Ziegeln alter Form jeder handwerksmäfsig ausgebildete, nicht gerade ungeschickte Maurer das Nöthige wird ausführen können. Vor der Rekonstruktion der Giebel etc. auf dem Papiere kann jedoch das Ersetzen verwitterter und zerstörter Steine bereits beginnen, also die Untersuchung neben diesen Arbeiten betrieben und das Gerüst auch für letztere benutzt werden.

Die Schwierigkeiten der Gerüste scheinen doch übertrieben worden zu sein, sofern der allerdings sehr kostspielige Aufbau derselben von unten auf nicht erforderlich ist, vielmehr wird es völlig genügen, über die Dachbalkenlage weg, durch Giebelmauern und Dachflächen hindurch Horizontalhölzer hinauszustrecken, von denen nach oben und unten leichte Gerüste aufgesetzt bezw. aufgehängt werden, letztere fahrbar, sodafs mit ihnen alle Stellen der Mauerflächen erreicht werden können.

Bezüglich der empfohlenen sogen. „Reinigung" der letztern mufs ich warnen. Selbstverständlicherweise sind die Gräser, Kräuter oder Gesträuche, überhaupt alle Vegetation, welche in die Fugen hinein wurzelt, sie öffnet und mit Humus füllt, also dem Wasser und dem Froste in ihrer gemeinsamen Zerstörungsarbeit Vorschub leistet, überall und durchaus zu entfernen, die Fugen mit einem hydraulischen Mörtel zu füllen und sorgfältig zu verstreichen. Dagegen ist abzurathen, dafs man die auf den Steinflächen sitzenden Flechten abkratze. Die der Brandhaut beraubten, abgekratzten Steine werden nach einer solchen, übrigens auch kostspieligen Verjüngungskur weniger wetterbeständig sich erweisen als vorher. Von dem Aussehen aber, wie es solche wundgearbeitete Ziegelflächen bieten werden, geben die aus behauenen Ziegeln aufgemauerten schrägen Fensterleibungen, denen ihr schützender Mörtelbewurf abhanden gekommen ist, böse Proben.

Auch das Neufugen ist, meines Erachtens, überall zu unterlassen, ausgenommen wo neu

eingesetzte Steine oder klaffende Fugen es nothwendig machen. Man erhalte doch ja soviel als irgend möglich den Mauerflächen ihre alte bunte Färbung, jene kostbare Patina, die, wäre sie mit Geld zu beschaffen, man mit grofsen Kosten für neue Bauten beschaffen möchte. Zur Erhaltung bezw. Wiederherstellung würde meines Erachtens selbst das Färben neuer Ziegelmauerflächen nicht zu verschmähen sein.

Die Wirkung des Aeufsern wird aber gestört bleiben, so lange Schmuck und Theilung des Mafswerks den Fenstern fehlt und die schönen Verhältnisse von Fläche und Oeffnung, sowie der letzteren in sich durch die hohen Brustmauern entstellt bleiben.

Einstweilen erneuere man wenigstens analog dem Putzfries unter der Dachtraufe, dem hell verputzten Streifen mit schwarzen einfachen Mafswerkkonturen, welcher selbstredend wiederhergestellt werden mufs, auch die Putzschicht auf den Fensterleibungen mit ähnlichem Linienschmuck, wie derselbe hier zweifellos bestanden hat und an anderen Kirchen des Landes sich noch findet. Es ist ein solcher Dekor, auch abgesehen von dem bereits erwähnten Schutz der wunden Steine in der schrägen Leibung, eben auch der einfachste Ersatz für profilirte Gliederung, wie solche in den reichen Gegenden des Werksteinbaues nach allen mafsstäblichen Abstufungen zu Gebote stand, im Backsteinlande aber auf den einen Mafsstab, welchen der Ziegel angab, beschränkt, so gerne den Portalnischen in weiser Oekonomie der Mittel und der Wirkung vorbehalten wurde.

III. Die Fenster.

Es handelt sich bei dieser zwischen dem Innen und Aufsen liegenden Aufgabe zunächst nur um die Wiederherstellung des grofsen Ostfensters, welche vortheilhafterweise der Herstellung des Innern, insbesondere der farbigen Ausschmückung derselben, vorhergeht. Erstere wird selbsverständlich nicht ohne die Wiederherstellung des Mafswerks und der alten Brüstung zu denken sein und hoffentlich zur gleichen Konstatirung und Herstellung der übrigen Fenster der Kirche Anregung und Beispiel geben. Dabei mufs gegenüber dem theuren und fremden Werkstein, welcher im Westfenster zu Extravaganzen verführt hat, die Aufmauerung des Pfosten- und Mafswerkes aus Formziegeln alten Formates dringend empfohlen werden. Es wird sich dieses Material auch insofern dankbar erweisen, als es sich die dem ganzen Bau entsprechende Gröfse und Einfachheit der Formen von selbst gewissermafsen erzwingen wird.

Die Viertheilung, wie sie mit hölzernen Pfosten in Zeiten der Armuth nothdürftig hergestellt worden ist, wird bei eingehender Betrachtung der Chorfassade als wahrscheinlich, und, falls nicht zu gründlich demolirt worden, nach Freilegung der alten Sohlbank durch die auf derselben vorfindlichen Pfostenfüfse als sicher ursprüngliche zu erkennen sein. Sie konnte einer *Coronatio B. M. V.*, wie sie früher vorgeschlagen war und welche einer Mittelfigur allerdings zu bedürfen scheint, mit ihren Mittelpfosten grofse Schwierigkeiten bereiten, dagegen wird die in einem den Akten eingehefteten theologischen Gutachten mit überzeugenden Gründen als wahrer Titel der Kirche nachgewiesene *Assumptio B. M. V.* mit den beiden Mittelfiguren und der Gottesmutter sich so günstig in die Viertheilung hineinkomponiren lassen, dafs für die Ursprünglichkeit und alte Berechtigung der letztern, auch wenn die alte Sohlbank Auskunft und Zeugnifs nicht geben sollte, aus jenem Umstande geradezu rückwärts geschlossen werden dürfte.

IV. Wiederherstellung innen.

Bleiben wir bei dem Ostfenster und der Ostwand des hohen Chores, so wird für den dortigen Altar bestimmend erscheinen, dafs hier nach der früher oder später kommenden Beseitigung des grofsen Barockaltars die Stelle des zukünftigen Hochaltars sein wird. Mag dieser nun als niedriger, nur die Brüstung des Ostfensters deckender Flügelaltar, oder als Reliquienaltar mit erhöht hinter der Mensa aufgestelltem Schreine ausgebildet werden, so wird in jedem Falle festzuhalten sein, dafs Altar und Fenster in allen Fällen zusammen gedacht und entworfen werden müssen, wenn auch gleichzeitige Ausführung beider die Mittel nicht erlauben.

Der erwähnte grofse Barockaltar des XVII. Jahrh. ist unleugbar sehr lästig bei der Restauration. Er stört Licht- und Raumwirkung des Chores in bedenklichem Mafse. Wäre er von minderem künstlerischem Werthe, wäre ferner eine Stelle, sei es in, sei es aufserhalb der Kirche, für seine anderweitige Aufstellung und Erhaltung ausfindig zu machen, so könnte ich seine Beseitigung leichten Herzens anrathen, andernfalls aber ist dieselbe nicht zu verant-

worten. Ob genügende Mittel für einen würdigen Ersatz flüssig zu machen sind, weifs ich nicht, möchte aber auch in diesem Falle vor Uebereilung warnen.

Um an den Altar anschliefsend die Möblirungsfrage zu erledigen, möchte ich rathen, über die Erneuerung der Beichtstühle in einfachen gothischen Formen und bescheidenen Dimensionen — Bufse und Prunk gehen schlecht zusammen! — nicht hinauszugehen. Orgelbühne und -Gehäuse sind der Erhaltung und einer erneuerten Bemalung wohl werth. Die Nebenaltäre an den Langschiffspfeilern erhalte man vorläufig. Sowie guter Wille die Mittel für ihren Ersatz durch gothische Altäre hergibt, mag letztere eintreten, aber allmählich, in ruhiger Entwickelung. Dabei zerstöre man Nichts, auch nicht das geringwerthig Erscheinende, sondern man sorge, was bei den Dimensionen der Altäre keinerlei Schwierigkeiten haben wird, dafs sie anderswo, und zwar mit inschriftlicher Festlegung ihres Herkommens und ihrer bisherigen Geschichte, erhalten und in Ehren gehalten werden, wie es Erzeugnisse menschlichen Kunstschaffens und mehr noch die für die heilige Bestimmung empfangene Weihe beanspruchen dürfen.

Die Dekorirung der Mauer- und Wölbflächen beginne man nicht, ehe man durch Beklopfen mit hölzernem Hammer und Schaben entweder die führenden Spuren alter Bemalung oder deren Fehlen festgestellt hat. Für den letztern Fall würde die Mutterkirche Doberan die nächstliegenden Traditionen geben und für die Behandlung der Wände, Pfeiler und Gewölbeflächen ein gutes und der früheren Wirklichkeit vielleicht nicht fernstehendes Beispiel liefern. Wird an der rothen Färbung der Hauptflächen Anstofs genommen, so würde auch ein anderes System nach alten Mustern zum guten Ziele führen, demgemäfs nur die tragenden Theile roth mit grauweifs gezogenen Fugen, die Wand- und Wölbflächen putzgrau, kalt gefärbt werden. Ueber den Arkadenbögen werden dann die Wandflachen durch aufgemalte Triforienarchitektur, selbstredend flächig, nicht modellirt, zu beleben, Rippenkreuzungen und Schlufssteine, sowie Kämpfer bunt auszuzeichnen sein. Dazu und dazwischen kämen dann Einzelbilder, Figuren und Historien, wie solche in unseren alten Kirchen die Reste unter der Tünche in der gröfsten Mannigfaltigkeit und Feinheit noch zeigen. Besser wird es sein, wenn das nicht Alles jetzt und auf einmal entsteht, sondern nach und nach in den jetzt zu schaffenden festen Rahmen hineinwächst, sowie Mittel fliefsen und Stifter sich finden.

Innerhalb dieser einheitlichen Fassung kann dann die individuelle Mannigfaltigkeit mit allen den Reizen sich bethätigen, wie sie Zeit, Geber, Künstler und Stoffe bringen.

Nachzuholen bleibt noch der dringende Rath, auf ein Abschlagen des ganzen Putzes sich nicht einzulassen, um etwa Rohbauflächen herzustellen, wo deren früheres Bestehen nicht feststeht. Das sogen. Herstellen des „ächten Materials" ist eine der Prozeduren, welche als Reaktionen gegen das Verbergen des Materials und die architektonische Lüge erklärlich, so oft geistlos gehandhabt werden und mit dem Abhauen und Scharriren alter Wand- und Steinflächen als dem verwandten Extrem so oft sich verbindend, so viel geschadet und zerstört haben, mehr wie der mit Recht berüchtigte Tüncherquast, der so viel Gutes, schadhaft Gewordenes zugedeckt und in unsere Zeit gerettet hat.

Es wird genügen, die Putzflächen vor dem Malen sorgfältig zu untersuchen, an losen Stellen den Putz zu erneuern, übrigens aber, sobald und wo die Ursprünglichkeit und Festigkeit des vorhandenen alten Putzes konstatirt ist, nur die losen Krusten früherer Anstriche zu entfernen. Dann wird man malen können.

Der vorstehende Auszug dürfte mit V. Geldbedarf zu schliefsen sein mit dem Hinweise auf die unerläfsliche Nothwendigkeit einer, wenn auch nur überschläglichen, vorher aufzustellenden Kostenberechnung und zugleich einer strengen Unterscheidung des sofort Auszuführenden von dem, was Aufschub erleiden und, je nachdem die Mittel fliefsen, nachgeholt werden kann. Die im vorliegenden Falle unter dem Drucke sehr beschränkter Mittel und unter sehr niedrigen Preisverhältnissen berechneten Zahlen, welchen meines Wissens andererseits die Probe erfolgter Ausführung bislang noch fehlt, entbehren eines allgemeinen Interesses.

Bonn. Joh. Richter.

Spätgothischer Zeugdruck als Futterstoff für liturgische Gewänder.

Mit Abbildung.

Dem Bedürfnisse nach in Bezug auf Zeichnung, Farbe, Technik durchaus befriedigenden Stoffen für liturgische Festgewänder ist durch die neuen Fabrikate des Kunstweberei-Besitzers Th. Gotzes in Crefeld bereits mannigfaches Genüge geschehen. Unsere Zeitschrift hat wiederholt (II. Band Sp. 35/36 und Sp. 71/72) auf dieselben hingewiesen und, da sowohl die glänzendsten Brokate wie einfache geschnittene Sammete in den verschiedenen liturgischen Farben, auch einfache ornamentale, wie reiche figurale Borten zur Ausstattung derselben vorliegen, so kann erfreulicherweise bereits ein gewisser vorläufiger Abschlufs festgestellt werden. Zu diesem wäre nur noch, insoweit es sich um die fertigen Paramente handelt, ein ganz geeigneter Futterstoff nöthig, den meines Wissens die ganze moderne Industrie noch nicht hervorgebracht hat. Denn, was als solcher verwendet zu werden pflegt: Seide, Wolle, Leinen, leidet an erheblichen Mängeln. — Die Seide ist entweder unverhältnifsmäfsig theuer, oder sehr schnellem Verschleifse unterworfen, immer aber (bei ungemusterter Behandlung) nur zu sehr geeignet, den farbigen Effekt wegzustehlen auf Kosten des Gewandstoffes. — Bei der Wolle begegnet leicht derselbe Uebelstand, stets aber der weitere, dafs sie nicht glatt genug über das Untergewand herabfällt, auf diesem sich staut und sackt, ein in ästhetischer, wie in praktischer Hinsicht fatales Hemmnifs für den freien Faltenwurf. — Das Leinen, welches die Alten fast ausschliefslich zu diesem Zwecke verwendet haben, erscheint, zumal in der Stärke, die hier erforderlich ist, wenigstens für die Festkleider, als nicht vornehm genug, als viel zu roh und schwerfällig in der Wirkung. — Unter diesen Umständen würde guter Rath theuer sein, wenn uns nicht das unerschöpfliche Mittelalter wiederum, wie für die Paramenten-Stoffe selber, so auch für ihre Futterbehandlung mit guten Vorbildern an die Hand ginge.



Der Dom zu Köln hat vor Kurzem eine alte Kapelle (Kasel nebst den beiden Tunicellen) erworben, welche aus rothem, ungemustertem Sammet besteht und mit spätgothischen Stäben in feinster Nadelmalerei ausgestattet ist. Das Futter der beiden Tunicellen bildet grobes blaues Leinen, dasjenige der Kasel crêmefarbiges Köperleinen mit in himmelblauer Farbe aufschablonirtem Granatapfelmuster. Das letztere, welches in seinem Rapport eine Länge von $74^1/_2$ *cm* bei einer Breite von $25^1/_2$ *cm* hat, erscheint auf der hier beigegebenen nach der Photographie reproduzirten Abbildung mithin in mehrfacher Reduktion, aber in ganz klarer Wiedergabe. Sie läfst deutlich erkennen, dafs dem schablonenmäfsigen Auftrag eine eigens für diesen Zweck gefertigte Zeichnung zu Grunde liegt, welche im Unterschiede von der Webetechnik (in welcher der Granatapfel in wunderbarer Mannigfaltigkeit und Abwandlung ein ganzes Jahrhundert hindurch das Muster beherrscht), eine breite, mehr malerische Behandlung zeigt. Trotz seines Reichthums bewahrt dieses vortreffliche Muster seine Klarheit und Durchsichtigkeit selbst bei starker Verkleinerung, sodafs

es sich auch in dieser als direkt verwendbar behauptet. Die farbige Wirkung ist eine geradezu bestechende, insoweit das himmelblaue, fast lasurartig wirkende Dessin von dem, sei es crêmegefärbten, sei es naturfarbenen Grunde sich in einer das Auge ungemein befriedigenden Weise abhebt. — Für die Dauerhaftigkeit des Gewebes einschliefslich der Musterung liefert der Umstand den schlagendsten Beweis, dafs es noch jetzt, nach mehr als dreihundertjähriger Benutzung, in fast ursprünglicher Frische erglänzt, während der Sammet derart abgegriffen und verschlissen, dafs er für den liturgischen Gebrauch ganz unverwendbar ist. — Die moderne Industrie wird sich dieses ihr ja nicht unbekannten Verfahrens unter Benutzung ihrer vollkommeneren Werkzeuge (Walze etc.) wie zum kirchlichen, so zum profanen Gebrauche, mit grofsem Vortheile bemächtigen, wenn sie die hier gebotenen zeichnerischen und koloristischen Gesichtspunkte genau berücksichtigt. Auch an kleineren und viel älteren Mustern fehlt es nicht, wie die Technik des Zeugdruckes sogar (nach einem Berichte von Plinius und auf Grund uralter Grabfunde) bis in die vorchristliche Zeit zurückreicht.

Schnütgen.

Ein romanischer Kruzifixus von 1381.

Mit Abbildung.

Wenn im vorletzten Hefte dieser Zeitschrift der älteste Kruzifixus bekannt gemacht ist, welcher über einander gelegte Füfse hat, so sind wir jetzt in der Lage, die Aufmerksamkeit auf einen Kruzifixus lenken zu können, welcher zwei Jahrhunderte später noch auf einem Trittbrette neben einander stehende Füfse zeigt. Jener etwa um 1180 entstandene noch romanische Kruzifixus hat in den übergeschlagenen Füfsen bereits ein frühes gothisches Merkmal, dieser 1381 gemachte, dessen Formen mithin fast schon spätgothisch sein müfsten, trägt aber noch durchaus romanischen Charakter. Warum, das ist die Frage. Sie wird sich beantworten lassen, wenn wir dieses Kreuzigungsbild mit Hilfe unserer Abbildung kennen gelernt haben. Es befindet sich an einer Glocke der Stadtkirche zu Blankenburg, eines jener malerisch unter einem fürstlichen Schlosse am Berge gelegenen Orte des Harzes, wo trotz der Eisenbahn uns noch ein gutes Stück echt deutscher Naturpoesie umweht, wenn wir in den Strafsen umherklettern und ab und zu unser Auge über die Schieferdächer hinweg nach dem verwetterten Raubschlosse Regenstein, nach dem längst verschwundenen Kloster Michaelstein oder auch die bizarren, graublauen Felsblöcke der Teufelsmauer entlang sich ergehen lassen. Am Fufse des Kirchthurmhelmes in einem dem Norden der Stadt zugekehrten, keck ausgebauten Renaissancethürmchen, welches von einer „wälschen Haube“ überdeckt u. ganz mit Schiefer bekleidet ist, hängt unsere Glocke. Sie ist an sich schon merkwürdig als eine der ältesten Schlagglocken, d. h. eine Glocke, die von vornherein ohne Ring für den Klöppel gegossen und gegenüber den Läuteglocken zu ihrer Höhe unverhältnifsmäfsig breit gestaltet ist. Wohl giebt es Schlagglocken schon seit dem XV. und in Menge seit dem XVI. Jahrh., aber solche des XIV. Jahrh. dürften sich zählen lassen. Die unserige mifst 0,87 *m* im unteren Durchmesser und ist nur etwa 0,57 *m* hoch. Ihr Gufs ist sauber. Ihre



Krone mit eckigen, kronenförmig sich ausbiegenden Oehren entspricht der angegebenen Entstehungszeit, ebenso wie die Rippe, welche nicht gerade stark und am Schlagringe ziemlich scharf ist. Oben wird die Glocke von einem Schriftbande zwischen einigen flachen Riemchen umzogen. Die Schrift besteht aus Minuskeln, die durch dem Glockenhemde aufgeklebte Wachsmodelle entstanden sind. Die Legende lautet:

✠ anno · dñi · m · ccc' · cxxxi' · idus · sep tembris · fusa · sum · per bodonem · de har lessem · organistam · et · orlogis t a m

Die Buchstaben des letzten Wortes sind etwas weiter auseinander geruckt, weil sonst infolge nicht ganz genauer Vertheilung der Wörter der Raum bis zum Kreuze hin eine kleine Lücke gezeigt haben würde. Man ersieht übrigens aus Allem (Minuskeln, Herstellung und Glockenform), dafs eine falsche Datirung, etwa durch ein in der Jahreszahl irrthümlich zu viel angebrachtes c, nicht wohl statthaben kann. Wie vereinigt sich damit nun aber das Vorkommen des romanischen Kruzifixreliefs an dieser Glocke? Unsere Abbildung läfst erkennen, dafs es wirklich noch die Kennzeichen der vorgothischen Kunstepoche zeigt, eine gerade Haltung des Corpus, ein zwar etwas gesenktes, doch nicht ganz herabgesunkenes Haupt, ein ziemlich langes, rockartiges Lendentuch, ungenagelt auf einem breiten Trittbrette neben einander stehende Füfse, fast wagerechte Arme, einen Titulus mit den Majuskeln (vielleicht besser Lapidarbuchstaben) *I N R I* u. s. w. Der Zeit entsprechen auch die traueranzeigende Pose der hl. Maria, deren Bekleidung mit einem über den Kopf gehenden Mantel vervollständigt ist, sowie die Figur des hl. Johannes, der sein Evangelium hält. Bei ihm fällt die teufelartige Figur unter seinen Füfsen auf. Sie anders deuten zu wollen, als es für alle ähnlich angebrachten mittelalterlichen Figuren geschieht, nämlich als das überwundene Böse der thierisch-teuflischen Natur, dürfte kein Grund vorliegen. Dieser Beschreibung zufolge sind also die Formen des Kruzifixus ebenso gewifs romanisch, wenn auch schon spätromanisch oder vielleicht der Uebergangszeit angehörig, wie die Glocke selber erst dem Jahre 1381 angehört. Der Widerspruch löst sich, wenn wir uns die Herstellung der Glocken im Mittelalter und die Gepflogenheiten der alten Glockengiefser vergegenwärtigen. Gewöhnlich verblieb das Glokkengiefsergewerbe in derselben Familie und mit der Kunst vererbten sich auch die Geräthe vom Vater auf den Sohn und wiederum von diesem auf den Enkel. Was nun unsere Glocke anbetrifft, so liefert sie den Beweis, dafs ein solches Geräth, nämlich die in Holz geschnittene Form für das aus Wachs zu formende und dem Glockenhemde aufzuklebende Kreuzigungsbild, sich gegen 200 Jahre von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt hat, indem hier zweifellos romanische Formen noch um 1381 erscheinen. Hinzuzufügen haben wir nur noch, dafs derartige Anachronismen an Glocken aus gleichem Grunde häufiger sind, wie z. B. schon die etwas spätere Annahme der Minuskel für die monumentalen Inschriften öfters hierin ihren Grund hat.

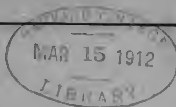
Hannover. G. Schönermark.

Bücherschau.

Die St. Quirinuskirche zu Neufs. Unter Zugrundelegung der Restaurationspläne des Regierungsbaumeisters Julius Busch bearbeitet von W. Effmann. Mit 30 Abbildungen. Düsseldorf 1890, Druck und Verlag von L. Schwann. (Preis 3 Mk.)

Als späte Ausführung eines langgehegten Vorhabens erscheint die vorliegende Studie. Dafs der Suche nach einem Verfasser für dieselbe endlich Effmann ein Ende machte, gereicht ihr zu grofsem Vortheile, da die Baudenkmäler der romanischen Epoche, namentlich in Rheinland und Westfalen, Wenigen so bekannt und vertraut sein durften, als gerade ihm. Und bei der Neufser Kirche kam es erst recht darauf an, ihr Verhältnifs zu den verwandten Bauten in den vielen gemeinsamen und fast noch zahlreicheren abweichenden Zügen scharf zu erfassen, ihre Eigenart zu kennzeichnen, ihr Herauswachsen aus früheren Anlagen zu bestimmen. Sorgfältige Untersuchungen waren hier nothwendig im Anschlusse an die Feststellungen von Aldenkirchen, und neue zuverlässige Kombinationen konnten hier nur gewonnen werden durch Analogien, zu deren Konstatirung nur eingehendste Kenntnifs der ähnlichen Bauwerke befähigte. — An der Hand von 30 vortrefflichen, in den Text eingestreuten Abbildungen, welche auf sorgfältigen Aufnahmen des Baumeisters Busch beruhen, liefert der Verfasser die »Entstehungsgeschichte des Bauwerkes«, die »Baubeschreibung«, eine Darlegung der »späteren Schicksale des Bauwerkes und der beabsichtigten Wiederherstellung«. Die durchaus gründliche und ergebnifsreiche Auseinandersetzung ist sehr geeignet, das Interesse für dieses ungemein eigenartige und hervorragende Bauwerk zu steigern, für dessen Herstellung ein ganz verständiger Plan vorliegt und hoffentlich viele opferwillige Hände sich öffnen werden.

S.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 7.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1890.

Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Stadtpfarrer MÜNZENBERGER (FRANKFURT).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Domdekan Professor Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Spätgothisches Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Drove.

Abhandlungen.

Spätgothisches Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Drove.

Mit Lichtdruck (Tafel IX).

Der kleine freundliche Ort Drove unweit Düren besitzt in seiner katholischen Pfarrkirche ein sehr beachtenswerthes Denkmal deutscher Glasmalerei, welches wohl verdient, Freunden mittelalterlicher Kunst näher bekannt zu werden. Da das Fenster, einer sehr dringenden Restauration bedürftig, herausgenommen werden mufste, so war es mir vergönnt, dasselbe eingehender zu betrachten; und mögen diese Zeilen mit dazu beitragen, dafs selbiges in der verdienten Weise gewürdigt werde. Wie aus der beifolgenden Lichtdrucktafel ersichtlich, ist das Fenster durch einen Steinpfosten in 2 Theile geschieden, die sich aus je 5 Feldern und Spitze zusammensetzen.

Die Kreuzigungsgruppe, welche dem Beschauer entgegentritt, ist ungemein lebendig und charakteristisch komponirt und dürfte die Art und Weise, wie der Künstler, in einem für solche Darstellungen ungünstigen Raume, seine Aufgabe gelöst hat, kaum je übertroffen worden sein. Der Heiland am Kreuze, dessen Haupt etwas stark gedrückt, im Uebrigen jedoch gut gezeichnet ist, tritt als Mittelpunkt des künstlerischen Gedankens aus der Gruppe der übrigen Figuren merklich hervor. Recht lebendig aufgefafst sind die heiligen Frauen; der Kopf der Frau zunächst dem Kreuze verdient wegen seiner Feinheit besondere Erwähnung. Die Gestalt des hl. Johannes ist, bis auf die etwas unklare Stellung der Füfse, vortrefflich gezeichnet und von echt dramatischer Wirkung; auch die übrigen Figuren, die Soldaten und die das heilige Blut auffangenden Engel, sind geschickt dem Raume angepafst und tragen mit der im Hintergrunde befindlichen Landschaft viel zu der trefflichen Gesammtwirkung bei.

Die Darstellung gehört im Grofsen und Ganzen noch der Stil-Epoche der letzten Zeit der Spätgothik an; — die Inschrift zeigt die Jahreszahl 1538 — doch trägt der untere Theil mit dem Bilde des Stifters und dem wappenhaltenden Engel schon ganz den Charakter der Renaissance, was besonders bei den ornamentalen Parthieen und bei der Engelfigur deutlich hervortritt. Diese Thatsache legt die Vermuthung nahe, dafs dieser Theil erst später, wahrscheinlich nach dem Tode des Stifters, dem oberen Fenster zugefügt worden ist. Bemerkt sei hier noch, dafs die Figur des Stifters infolge scharfer Abwaschungen von unberufener Hand, gänzlich verloren schien, und nur durch die sorgfältige Restauration wieder kenntlich gemacht worden ist. — Was dem Fenster noch eine ganz besonders feierliche Stimmung verleiht, ist die vorzüglich gelungene Wirkung des Goldgelb (Silbergelb), welches sich vom hellsten Goldton bis in's tiefste Orange steigert und wohl nirgendwo besser anzutreffen ist.

Bemerkenswerth ist ferner noch, dafs das Fenster zu etwa $^4/_5$ aus weifsem Glase mit aufgetragenem Silbergelb und etwas Ziegelroth, und nur aus $^1/_5$ farbigem Hüttenglase besteht.

Kann das Werk in Bezug auf Technik auch nicht mehr mit den Fenstern im nördlichen Seitenschiffe des Kölner Domes, sowie mit denen von S. Maria im Kapitol in Köln und anderen auf gleiche Stufe gestellt werden, so ist dasselbe doch in Komposition und Farbe noch als eine ganz vorzügliche Leistung dieser Zeit anzusehen. Freilich tragen alle Fenster dieser Periode nicht mehr den rein monumentalen Charakter, wie diejenigen aus der Zeit des XIII. und XIV. Jahrh., wo Architektur, Malerei und Skulptur ein einheitliches Ganze bildeten. Die Darstellung erträgt nur widerwillig die ihr auferlegten Hemmnisse in Stab- und Mafswerk und bildet ein Kunstwerk für sich. Von dem Glasmaler unserer Zeit sind daher auch Fenster dieser Periode nur mit grofser Vorsicht als Vorbilder zu gebrauchen. In kleineren spätgothischen Kirchen und Kapellen, besonders da, wo die Lichtverhältnisse keine günstigen sind und die Lösung monumentaler Aufgabe weniger in Betracht kommt, werden Fenster in der Art des Droveschen ihre günstige Wirkung nie verfehlen.

In geschichtlicher Hinsicht sei hier auf Grund der „Beilage zum städtischen Verwaltungsbericht für das Jahr 1888/89 (Düren 1890, Hamel'sche Buchdruckerei)" Seite 31, noch bemerkt, dafs Pastor Hildebrand van Wevorden und Drove, dessen Bildnifs sich unten im Fenster befindet, als Gelehrter weit berühmt war, und von seinen Zeitgenossen als solcher sowohl wie als thätiger Pfarrer hohe Verehrung genofs. Besonders gilt dies von der Stadt Düren, wo er als Pfarrer der St. Martinus- (heutige St. Anna-) Kirche segensreich wirkte und im Jahre 1537 starb. Die Hildbrand'sche Kapelle der letztgenannten Kirche in reichen Formen der Spätgothik wurde von ihm begonnen, gerieth jedoch durch die schreckliche Verwüstung, welche Düren bei der Erstürmung durch Kaiser Karl V. im Jahre 1543 erfuhr, in's Stocken und gelangte nie zur Vollendung. Die stilgerechte Herstellung derselben blieb unserer Zeit vorbehalten und ist gegenwärtig unter Wiethase's Leitung im Werke.

Dem Herrn Bürgermeister Werners von Düren, welcher das Vorhandensein dieses Fensters an der Hand von Aufzeichnungen im Dürener Stadtarchiv zuerst ermittelte, kömmt das Verdienst zu, auf das werthvolle Kleinod zuerst die Aufmerksamkeit hingelenkt, dasselbe in der oben erwähnten Beilage beschrieben und dessen kunstgerechte Wiederherstellung angeregt zu haben, zu welcher Herr Landrath v. Breuning zu Düren sowie der Kirchenvorstand von Drove in thatkräftiger Weise mitwirkten.

Dafs diese Wiederherstellung, welche den Glasmalern Schneiders u. Schmolz in Köln übertragen wurde, keine leichte Aufgabe war, möge man daraus entnehmen, dafs ein grofser Theil, etwa ein Viertel des Ganzen, mit falschem Flickwerk versehen war und daher erneuert werden mufste. Der übrige Theil hatte durch den Einflufs der Witterung, noch mehr aber durch unrichtige Behandlung beim Reinigen sehr stark gelitten.

Pfarrern und Kirchenvorständen kann nicht genug anempfohlen werden, die Behandlung alter Glasgemälde auch in Bezug auf Reinigung, nur sachverständigen Händen anzuvertrauen.

Köln. Chr. Schneiders.

Aus der Capilla Real zu Granada.

Dafs heute noch eine Kollektion echter Memlincs gefunden werden könne, von denen nirgendwo etwas geschrieben steht, ist schon unwahrscheinlich genug; dafs dieser kleine Schatz aber in einer weltberühmten, vielbesuchten Kirche verborgen ist, verdient gewifs zu den Cosas de España gezählt zu werden.

Als ich vor acht Jahren in Granada war und eines Morgens in der Königlichen Kapelle mit einem dortigen Kunstfreund die zu Passavants Zeit dem Fernando Gallegos zugeschriebenen altflandrischen Tafeln betrachtete, bemerkte jener, dafs über den beiden grofsen Seitenaltären der Vierung noch Reste von Altarwerken verschlossen seien, die ihm ähnlich gemalt erschienen wären. Ich hatte diese Altäre bisher nicht beachtet. Die grofsen retabelartigen Relieftafeln aus der Zeit Philipp IV. (1632), dessen Büste mit der Isabellens von Bourbon nicht fehlt, waren Schrankthüren, welche den Reliquienschatz der Kapelle verschlossen. Dahinter sollten sich also auch Reliquien alter Kunst befinden. Leider wurden diese Schreine nur an 4 Festtagen des Jahres geöffnet. Meine Zeit war für die erforderlichen, vermuthlich umständlichen Schritte zum Zwecke einer aufserordentlichen Aufschliefsung zu kurz bemessen, überdies meine Erwartung, nach mancherlei Erfahrungen, durch Zweifel herabgestimmt.

Bei meiner diesjährigen Anwesenheit jedoch, und zwar gleich beim ersten Besuch alldort, traf es sich, dafs nach dem Schlufs des Gottesdienstes der Sakristan mit Schlossern erschien, um Reparaturen an jenen Thüren vorzunehmen. Welche Ueberraschung, als nun diese sich knarrend öffneten, und ich mehr als 20 alte Tafeln verschiedener Gröfse vor mir sah, die an der Rückseite der Thürflügel befestigt waren. Dafs sie sehr verschiedenen Händen, ja Schulen angehörten, leuchtete sofort ein: etwa elf gehörten in die damalige kastilische, der niederländischen verwandte Malerschule, zwei mir unbekannten flämischen Meistern. Aber in acht traten mir unzweifelhaft die wohlbekannten Typen, landschaftlichen Gründe und Farben des Meisters des Johannes-Hospitals in Brügge entgegen.

Ich bin nun freilich noch nicht in der Lage, eine eingehende Beschreibung dieser Bilder zu geben, doch hoffe ich, dafs auch diese kurze Mittheilung den Verehrern altniederländischer

Malerei nicht unwillkommen sein wird und vielleicht zu einer photographischen Aufnahme führt.

Ueber dem Altar an der Nordseite:

1. Maria mit dem Jesuskinde, an den Seiten zwei heilige Frauen; in dem Hintergrund: ein Kunstgarten, dahinter stattliche blanke Häuser mit Treppengiebeln, der bekannte Weiher mit Schwänen. Ein Bild von sehr heller Haltung.
2. Maria dem Kinde die Brust reichend; sie trägt ein Brokatkleid und einen rothen Mantel, die Züge von besonders reinen und edlen Linien. Sie sitzt vor einer Halle mit sechs Säulen. (Orientalischer Mäanderteppich.)
3. Die Geburt, Nachtstück. Joseph mit der Kerze, zwei Engelkinder das Jesulein von oben verehrungsvoll betrachtend.
4. Johannes der Täufer, Kniestück, sitzend, mit dem Lamm in den Armen, er hat dunkle Augen und Haare.

Ueber dem Altar der Südseite:

5. Maria gefolgt von Johannes und heiligen Frauen, Halbfiguren, sehr schön; übereinstimmend mit dem Schulbild in der Pinakothek zu München Nr. 123.
6. Die Kreuzabnahme, Fragment des oberen Theils.
7. Die Pietas, Maria den vor ihr aufrecht sitzenden Heiland umfassend.
8. Die Klage: in der Mitte Maria, links Johannes, rechts ein Greis.

Von anderer, aber ebenfalls niederländischer Hand ist eine sehr schön und hell gemalte Verkündigung, und vielleicht auch ein heil. Hieronymus, sich kasteiend, in weiter Landschaft.

Die Gegenstände der Bilder spanischer Schule sind folgende: Das Gebet im Garten, Der Judaskufs, Ecce Homo, Die Kreuzigung, Der Heiland im offenen Sarkophag, Noli me Tangere, Johannes der Evangelist mit dem Kelch, S. Andreas, Die Messe des heiligen Gregor, S. Lucia, ein Heiliger, zu dessen Füfsen man einen teuflischen Kopf sieht. —

Wie mögen die Bilder zu dieser seltsamen Aufstellung gekommen sein? Um diese Frage zu beantworten, mufs ich um die Erlaubnifs bitten, etwas in die Entstehungsgeschichte der Kapelle zurückgreifen zu dürfen.

Die Capilla Real war von Ferdinand und Isabella als Grabstätte für sich und ihre Nachfolger gegründet worden, die carta de fundacion ist datirt vom 13. September 1504. Die Königin starb wenige Monate darauf (am 26. November); ihre Reste wurden sogleich nach Granada übergeführt und vorläufig in S. Francisco auf der Alhambra beigesetzt. Das Jahr der Grundsteinlegung ist noch nicht vollkommen sicher ermittelt; erst 1525 (das Jahr der Vollendung) sind die Bleisärge beider Gatten in das Gruftgewölbe gebracht worden. Den Bau leitete der maestro mayor der Kathedrale von Toledo, Enrique de Egas, Sohn und Nachfolger jenes Anequin (Hanneken) aus Brüssel, der sich in dem „Löwenportal" an der Südseite des Domes von Toledo ein Denkmal gesetzt hat. Meister Enrique ist bekannt als der erste spanische Architekt, welcher in Kollegien, Hospitälern, besonders deren Fassaden und Portalen, die Ornamentik der Renaissance anwandte; aber in Kirchenbauten, wie in unserem Fall, blieb er dem Spitzbogenstil treu, in dessen letzter Form, welche die Prachtliebe und den ritterlichen Geist dieser thatenreichen Zeit so ausdrucksvoll vergegenwärtigt.

Ein humanistischer Staatsmann Italiens nannte die Capilla Real einen „schönen Bau, der eher eine kleine Kirche als eine Kapelle zu heifsen verdiene". Karl V. freilich sprach sich unzufrieden aus: sie sei „ein zu enges Grab für die Gröfse seiner Voreltern". (Sie hat 49,86 *m* Länge, 21,73 *m* Breite und 20,89 *m* Höhe im Lichten.) Wir dürfen allerdings behaupten, ohne dem Baumeister zu nahe zu treten, dafs sie anders ausgesehen haben würde, wenn sie unter den Augen Isabella d. Kathol. errichtet worden wäre. Und dieses ist keine müfsige Vermuthung.

Viele Jahre vorher nämlich, als man noch nicht an die Eroberung Granada's dachte, hatten die Herrscher sich ein viel gröfseres Heiligthum derselben Bestimmung errichtet: San Juan de los Reyes in Toledo. Dieses geschah unmittelbar nach dem für die Befestigung ihres Thrones entscheidenden Sieg über den König Alfons von Portugal, in der Schlacht bei Toro (1476). Dieser Bau, eine Schöpfung des Toledaners Juan Guas, ist eines der reichsten und eindruckmächtigsten Kircheninneren des Jahrhunderts, besonders durch den das Ganze beherrschenden Crucero mit der Kuppel (cimborio). Dessen Dimensionen im Verhältnifs zu den angrenzenden Theilen, besonders dem Altarhaus, die Pracht der bildnerischen Ausstattung, in der grofse Heiligenstatuen, Embleme, Wappen, Pracht-Inschriften sich mit der malerischen spätgothi-

schen Zierkunst zu unvergleichlicher Wirkung vereinigen, läfst dem Eintretenden keinen Zweifel, dafs hier der Schlüssel und die Bestimmung des Ganzen liegt: in seiner Mitte ein königl. Mausoleum aufzunehmen. Die Königin, schlicht in ihrem Privatleben, von halb militärischer, halb aszetischer Strenge, hatte sehr hohe Begriffe von dem kostbaren Pomp, welchen die Repräsentation des Staats und der Krone fordere.

Verdriefslichkeiten mit dem Kapitel, das sich der beabsichtigten Erhebung der neuen Kirche zur Colegiata, neben der Kathedrale, wiedersetzte, hatten schon 1477 die Uebergabe von S. Juan an den Franziskanerorden zur Folge gehabt. Die Eroberung Granada's führte dann auf den Gedanken, die geweihte Ruhestätte von Toledo weg an diesen Ort des gröfsten Erfolges ihrer Regierung zu verlegen, in die Hauptstadt des Reiches, das sie der Kirche und Spanien wiedergewonnen hatten. Man wählte den Platz an der Ostseite der alten Moschee, nun S. Maria de la O, die erst im vorigen Jahrhundert abgebrochen worden ist, um dem jetzigen Sagrario Platz zu machen. Die grofse Kathedrale ist im Jahre 1521 an der Nordseite unserer Kapelle und der Moschee begonnen worden.

Wenn nun heute die Capilla Real zu Granada dem von Toledo Kommenden nur ein matter Nachklang jenes älteren Baugedankens dünkt, so mufs freilich in Anschlag gebracht werden, dafs uns ihre jetzige Gestalt von dem, was sie im Jahrhundert ihrer Vollendung war, kaum noch einen Begriff giebt. Leider ist im XVII. und XVIII. Jahrh. das Innere fast völlig erneuert worden. Wände und Gewölbe wurden übertüncht, die alten Altarwerke entfernt. Aus dem XVI. Jahrh. stammt noch das Gitter des Maestre Bartolomé, ein glorreicher Schmuck der Kapelle; sowie der den beiden Johannes geweihte Retablo mayor, den Philipp Vigarny, ein Bildhauer aus der Diöcese Langres in Burgund, im Stil der Frührenaissance 1527 entwarf. Seiner Form nach war dieses schöne Werk schwerlich im Sinne des Baumeisters, er verdeckt die in der Kämpferlinie umlaufende Inschrift.

Wir haben noch eine Notiz über die Kirche (aus dem Jahre nach ihrer Vollendung) von dem venetianischen Gesandten Andrea Navagero, der Kaiser Karl V. auf dessen Hochzeitsreise nach Granada gefolgt war (28. Mai bis 7. Dezember 1526). Damals war das Denkmal der Stifter aus carrarischem Marmor und im Stil der Renaissance bereits aufgestellt; der schwer zu befriedigende Italiener nennt es assai bella — per Ispagna. Zu beiden Seiten des damaligen Hochaltars sah Navagero zwei Bildnisse des königlichen Paares, dal naturale e in pittura. Sind hiermit bemalte Statuen gemeint, so wird man beide wohl in den, fälschlich Philipp der Schöne und Johanna benannten, knieenden Statuen der Sakristei wiedererkennen dürfen. Statt ihrer sieht man heute am Fufse des Vigarnyschen Retablo die beiden Statuen Philipps und Johanna's, der Eltern Karl V. Die Vertauschung ist offenbar unter dessen Regierung vorgenommen worden. Wenn man diese dort für Ferdinand und Isabella erklärt, so verräth man damit eine auffallende ikonographische Unsicherheit.

Der Gesandte erwähnt auch die beiden Seitenaltäre des Crucero, über denen wir jene Memlincs fanden. „Auf zwei Altären, welche tiefer stehen, zu beiden Seiten des Hochaltars, ist auf einer Pala die Königin mit allen ihren Töchtern, und in der andern der König mit dem Prinzen Johann; tutti dal naturale." Diese Gemälde sind spurlos verschwunden.

Es ist nun wohl anzunehmen, dafs unsere an der Rückseite jener Schreinsthüren befestigten Tafeln die Reste der Retablos dieser beiden Altäre sind. Wahrscheinlich waren die beiden Marienbilder Mittel- und Hauptstücke, die Pietas, Christus im Sarkophage nahmen die Mitte der Predella ein, zwischen den kleinen Heiligenfiguren. Auch an den Altären zweier kleinen Kapellen im Schiff sind noch solche alte Tafelbilder erhalten, diesmal aber in die modernen Retablos aufgenommen, oder eingeflickt worden. Dieses führt auf die Annahme, dafs Anfangs alle Altäre mit vieltafeligen bemalten Retablos in gothischem Aufbau ausgestattet waren.

Ueber dem Altar der Kapelle S. Ildefonso sieht man noch in der unteren Ecke links ein flandrisches Madonnenbild (82 × 58 *cm*) von einem unbekannten Zeitgenossen Memlincs. Maria hält das auf ihrem Schofs sitzende Jesuskind mit beiden Händen umfafst, ein Engel reicht letzterem die Nelke, ein anderer singt von einem Notenblatt. In dem halbrunden Giebel des modernen Retablo sind in roher Weise, zum Theil durch den Rahmen verdeckt, untergebracht: ein Salvator, Brustbild, wahrscheinlich von der Hand des Dierck Bouts, und fünf kleine Täfelchen: die Legende von der Casula des heiligen Ildefonso, und die vier

Kirchenlehrer, letztere altspanischer Schule, und früher wahrscheinlich Theile der Predella.

In einer zweiten kleinen Kapelle an der Epistelseite sind merkwürdiger Weise die drei Tafeln eines früheren Triptychon noch als Hauptbilder in den im ausschweifendsten Barock ornamentirten Retablo des vorigen Jahrhunderts aufgenommen worden. In diesen drei Passionsbildern: die Kreuzigung, Kreuzabnahme (Mittelbild) und die Auferstehung, habe ich bereits im Jahre 1876 Originalwerke des Dierck Bouts erkannt, mit dessen Hauptwerk in Löwen sie völlig übereinstimmen. Andere haben sich meiner Ansicht angeschlossen. Drei weitere Passionsszenen: der Judaskufs, die Grablegung, Pfingsten sind von einem alten spanischen Meister.

Das vergoldete Blattwerk der modernen Einfassung verdeckt zum grofsen Theil die Bogen der alten in bräunlicher Steinfarbe gemalten Umrahmung. Wir können diese jedoch aus einer Wiederholung derselben Komposition in verkleinertem Mafsstabe, aber von des Meisters Hand, ergänzen. Im „Colleg des Patriarchen" zu Valencia, in der Bibliothek des seligen Juan de Ribera, Erzbischofs von Valencia (1569 bis 1611), wird noch dessen Reisealtar aufbewahrt, ein Triptychon, in dem uns die Feinheit des Pinsels, die dem Meister eigene Sättigung der Farben und der Schimmer von Metall und Brokat noch bewundernswürdiger entgegenleuchtet, als in dem grofsen Exemplar.

Am Rundbogen der Mitteltafel, ruhend auf Pfeilern mit vier Propheten-Statuen reihen sich in den Hohlkehlen acht plastische Gruppen auf, Szenen der Genesis bis zu Kains Brudermord, die Zwickel füllen dreieckig umrahmte Figuren von Kämpfern. Die Flügelszenen sind spitzbogig umschlossen, die Hohlkehlen mit Blattwerk ausgefüllt, die Zwickel geschmückt mit vier Medaillons: Reiterpaare, die zum Angriff stürmen, ein gestürzter Reiter, über den sein Begleiter schirmend den Schild hält, eine Amazone und ein Bogenschütze.

Aufserdem bewahrt noch die Sakristei zwei kleine Flügel: eine Anbetung des Kindes, Maria in weifsem Mantel, Joseph mit dem Licht; und ein büfsender heiliger Hieronymus.

Es leuchtet ein, dafs diese flandrischen Bilder nicht für die Capilla Real bestellt sein können, deren Bau erst im XVI. Jahrh. begonnen ward. Sie müfsten entweder andern, ältern kirchlichen Gebäuden entnommen sein, oder für die Ausstattung der Kapelle angekauft. Wahrscheinlicher aber ist, dafs sie der an solchen Andachtsbildern überaus reichen Hauskapelle, also dem Privatbesitz der Stifterin entstammten. Gewifs hat letztere auch bereits an die Ausschmückung der neugegründeten Kirche gedacht, und dieses wird durch das Testament bestätigt, in welchem sie verfügt, dafs die „ornamentos" ihrer Hauskapelle nach Granada gebracht und der dortigen Kirche gegeben werden sollen. Die Inventare ihres Besitzes und Nachlasses an Gemälden werden im Staatsarchiv zu Simancas aufbewahrt, sie wurden theils zu ihren Lebzeiten (1499 und 1503), theils aber nach ihrem Tode aufgenommen, und unter den letzteren finden sich zwei Verzeichnisse (vom 26. Februar und 13. März 1505) von Werken der Malerei und Plastik, welche der verwittwete König dem Almosenier Pero Garcia übergiebt, sie nach Granada zu schaffen.

Leider sind die Bezeichnungen dieser Inventare sehr kurz und sämmtlich ohne Angabe der Künstler. Es ist daher nicht möglich, in ihnen die obigen Bilder mit Sicherheit wiederzuerkennen, doch kann man soviel sehen, dafs viele flandrischen Ursprungs waren. Auch dieselben Gegenstände kommen vor, einige mehrere Male. Unter anderen die von Navagero erwähnten Bildnisse der Fürsten mit ihren Kindern, jedoch mit Hinzufügung der Patrone.[1])

Die beiden Inventare enthalten: 10 Triptychen (retablo de tres tablas, de tres piezas); 5 oder 6 gemalte Diptychen (dos tablas encharneladas, retablo en dos tablas), darunter eines bestehend aus einer grofsen Folge, von dem englischen Grufs bis zum Weltgericht; 23 einfache Tafeln; 3 byzantinische Bilder (tablas de la Grecia, es sind Muttergottesbilder); 63 Andachtsbilder auf Tuch oder Seide (paños de lienzo de devocion, de hilo de seda), darunter 17 Veronikas. 5 plastische Werke, darunter ein Auferstandener mit Diadem von Silber, silbernem Kreuz und karmoisinrothem Mantel, ein Retablo mit Passionsszenen, in der Mitte Unsere Liebe Frau, de bulto plateado y dorado; ferner eine vergoldete Magdalena mit fläm. Kopfputz; vier kleine Kruzifixe u. a.

Bonn. C. Justi.

[1]) *Una tabla de S Juan Bautista con el Rey nuestro señor y el principe Don Juan de rodillas. Una tabla de S. Juan Evangelista con la Reina nuestra señora y sus quatro hijas.* (1 mal $^2/_3$ Ellen.)

Der ehemalige frühromanische Kronleuchter in der Klosterkirche zu Korvey.

In ganz Deutschland sind bislang nur vier romanische Kronleuchter (coronae, rotae) nachgewiesen:[1]) alle übrigen sind der Habsucht oder dem veränderten Geschmack zum Opfer gefallen.

Die beiden ältesten noch vorhandenen Kronleuchter befinden sich in dem Dome zu Hildesheim, ein gröfserer von 6,69 *m* Durchmesser zu 72 Kerzen[2]) und ein um die Hälfte kleinerer zu 36 Kerzen;[3]) beide sind Werke aus der Zeit des Bischofs Acelin (1044 bis 1054). Den nächstältesten, um ein Jahrhundert jüngeren, besitzt die Klosterkirche zu Comburg.[4]) Derselbe hält bei einem Durchmesser von 5,02 *m* die Mitte zwischen der grofsen Krone von Hildesheim und dem Radleuchter im Münster von Aachen, welcher im Durchmesser 4,16 *m* mifst und 48 Kerzen trägt. Dieser Kronleuchter, ein Geschenk Kaiser Friedrich Barbarossa's, ist wahrscheinlich in den Jahren 1166 bis 1170 angefertigt, somit der jüngste in der Reihenfolge der noch erhaltenen Exemplare.[5])

Von den nicht mehr auf unsere Zeit gekommenen Lichterkronen scheint die muthmafslich aus der ersten Hälfte des XII. Jahrh. stammende, welche Gelenius noch in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. mitten im Kreuzschiff von St. Pantaleon zu Köln bewunderte, eine der prächtigsten gewesen zu sein.[6]) Um ein Jahrhundert älter als diese war der Kronleuchter in dem Dome zu Speier. Die unstreitig formschönste und kunstreichste Lichterkrone, die das nördliche Deutschland noch bis zum XVII. Jahrh. besafs, befand sich in der von dem grofsen Bischof Bernward erbauten St. Michaelskirche zu Hildesheim. Dieser kunstliebende Kirchenfürst hatte sie unter Beihülfe seiner Schule im Jahre 1020 mit eigener Hand angefertigt. Am 30. Mai 1662 wurde dieselbe unter dem Vorwande vernichtet, dafs sie die Kirche verdunkele.[7])

Die Kronleuchter von Hildesheim und Comburg sind einfach rund gebildet, der Aachener dagegen besteht, wohl in Rücksicht auf die Achteckform des Münsters, aus acht gleich grofsen Kreisabschnitten. Im Uebrigen zeigen alle diese Leuchter ein formverwandtes System; sie versinnbilden nach den auf ihnen angebrachten ausführlichen Inschriften das himmlische Jerusalem: der grofse Reif, der auf seinem Kamme die Lichtteller trägt, bezeichnet die Mauer der Gottesstadt; die durchbrochen gearbeiteten laternenartigen Thürmchen, in welchen Standbilder der Apostel und Propheten angebracht waren, ihre Thore.

Nicht nur der Zeit nach älter, sondern auch in der Form von den genannten abweichend war ein Kronleuchter, der sich bis in die zweite Hälfte des XVII. Jahrh. in der Abteikirche zu Korvey befand. Da weder Bock noch Otte-Wernicke desselben gedenken — nur von Tophoff wird er nebenbei erwähnt[8]) — so dürften die folgenden Mittheilungen, trotz ihrer Dürftigkeit um so mehr Interesse verdienen, als es sich um eines jener seltenen Werke der Metalltechnik handelt, die noch dem vorigen Jahrtausend angehören.

Im Königlichen Staatsarchiv zu Münster befindet sich ein durch den Notar Henricus Stockell aufgenommenes „Inventarium, was an dem Stifft Corvey Anno 1641, den 16. Decembris befunden und vorhanden gewesen". Unter den dort aufgeführten Gegenständen befindet sich „eine grofse Messingskronen".[9]) Es fehlt jede weitere Angabe, doch unterliegt es keinem Zweifel, dafs hiermit der grofse Kronleuchter gemeint ist. Ausführlicher sind glücklicherweise die Angaben eines andern, demselben Jahrhundert angehörigen Manuscriptes, welches ebenfalls im Staatsarchiv zu Münster sich befindet. Dort heifst es: *Post tempora belli, pace jam anno 1648 composita, adhuc inveniebatur in desolato inferiori templo nostro Corbejensi ad murum reclinata corona*

1) Bock »Der Kronleuchter des Kaisers Friedrich Barbarossa im Münster zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg« (1864); Otte-Wernicke »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie«, 5. Aufl. I. (1883), S. 158.

2) Abbildung bei Kratz »Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten und Kunstschätze« (1840), II. Taf. 5; ferner bei Bock a. a. O. Taf. 8.

3) Abbildung bei Kratz a. a. O. Taf. 8, Fig. 2; danach bei Otte-Wernicke a. a. O. S. 158.

4) Abbildung bei Bock a. a. O. Taf. IV.

5) Ausführlich beschrieben und reich illustrirt bei Bock a. a. O.

6) Bock a. a. O. S. 36.

7) Kratz a. a. O. S. 100 bis 103. Ueber die Kronleuchter, welche früher in Frankreich und Belgien vorhanden waren, vgl. Bock a. a. O. S. 39 ff.

8) Tophoff »Die Kirche der ehemaligen gefürsteten Reichsabtei Korvey an der Weser« (Organ für christl. Kunst 1872, 22. Jahrg.), S. 192 ff.

9) Kopialbuch, Msc. I A. 144.

aliqua interrasilis magnitudinem rotae currus adaequans. Erat fabrefacta ex cupro in modum circuli rotunda; ad tres palmos circiter lata, exterius fortiter deaurata extabant hinc inde brachiola, quibus cerei poterant infigi seu super imponi; ex interiori illius circumferentia prodierint et in medio concurrerint aliquot virgae ferreae, quibus mediantibus haec corona ex fornice templi suspendi; quod autem in honorem S. Viti martyris, patroni nostri gloriosissimi fuerit parata, ut ei in honorem illius accensi circa eam cerei arderent, hoc ex inscriptione in ea inventa videtur patescere. Dum enim anno 1655, quo nescio consilio monetarii nostri suggestionibus acquiescendo permissum esset, ut aurum ab hoc antiquo templi ornamento abrasum pro moneta cudenda adhiberetur et coronae cuprum in alios usus converteretur, bis duo versus circumferentiae incisi ab aliquo fortuito adhuc observati et annotati fuerunt: Stemma micans Viti splendescit honore Beati Thiatmari studio veniem sibimet flagitantis.[10])

Es ergibt sich hieraus, dafs der Kronleuchter unter Abt Thiatmar, dessen Regierungszeit in die Jahre 983 bis 1001 fällt, angefertigt worden ist. Wenn es richtig ist, dafs die Säulen, welche derselbe Abt Thiatmar giefsen liefs, im Kloster zu Korvey von einem Erzgiefser Gottfried angefertigt worden sind,[11]) so läge es nahe, in diesem Künstler auch den Schöpfer des Kronleuchters zu erblicken. Aus der angeführten Stelle geht indefs nicht hervor, ob wir es bei dem Korveyer Leuchter mit einem Gufswerk oder mit getriebener Arbeit zu thun haben. Die Worte: „Messingskronen", „*fabrefacta ex cupro*", „*versus incisi*" deuten indefs wohl auf das letztere hin, während die Angabe, dafs aus dem Ringe nach Aufsen hin Arme hervortreten, sich auch wohl mit einem Werk in Bronzegufs in Einklang bringen liefs. Die Angabe über die zur Aufnahme der Kerzen dienenden Arme bekundet, dafs der Korveyer Leuchter wesentlich verschieden von den anderen Leuchtern gebildet war. Der Thürme, welche den Reif gliedern und schmücken, geschieht keine Erwähnung; ebensowenig der Teller, welche zur Aufnahme der Kerzen dort auf dem Kamme des Reifens angeordnet sind; zu diesem Zwecke dienen die an der Aufsenseite desselben hervortretenden Arme: eine Anordnung, welche vollständig von der der übrigen bekannten Kronleuchter abweicht, von denen ihn auch die in einem starren System bestehende Aufhänge-Vorrichtung unterschieden haben dürfte. Die Angabe, dafs der Leuchter seiner Gröfse nach einem Wagenrade gleichgekommen sei, deutet nicht auf besonders herausfallende Abmessungen hin, ebensowenig wie die auf drei Handbreiten angegebene Höhe des Kronreifens. Hergestellt war der Leuchter, wie bemerkt, aus Kupfer, aber er war stark vergoldet und mit Reliefdarstellungen *(interrasilis)* geschmückt. Auch in letzterer Hinsicht weicht er somit ab von den Lichterkronen zu Hildesheim, Aachen und Comburg, da bei diesen die Ausschmückung aufser in kunstreichen Durchbrechungen vorzugsweise in Gravirungen, welche mit Schmelz gefüllt sind, besteht.

Mit dankenswerther Klarheit verbreitet sich unsere Mittheilung über die Ursachen, welche die Zerstörung des Leuchters herbeigeführt haben: der Wunsch, das Gold desselben zur Münzprägung zu gewinnen, ist den Mönchen von Korvey ein ausreichender Grund gewesen, sich eines der ehrwürdigsten Kunstdenkmale ihres Klosters zu entäufsern. Und das zu wissen, wird nicht mehr so ganz gleichgültig erscheinen, wenn man bei Otte-Wernicke liest: „Aus der romanischen Periode haben sich nur wenige Lichtträger erhalten, was insofern auffällt, als die Leuchter der deutschen Kirchen äufserst selten aus edlen Metallen angefertigt wurden und deshalb die Habsucht nicht eben reizen konnten; es kann daher nur veränderte Geschmacksrichtung zur Verwerfung und Einschmelzung der als unbrauchbar beseitigten ältern Inventarienstücke dieser Gattung geführt haben."[12])

In Verbindung mit der bezüglichen Angabe, welche Bock über die Kronleuchter von Toul und Aachen bringt,[13]) gibt unser Bericht nun doch einen überzeugenden Beleg dafür, dafs die Gewinnsucht an der Beseitigung der alten Kronleuchter keineswegs so ganz unbetheiligt gewesen ist.

Freiburg (Schweiz). W. Effmann.

[10]) Msc. I. 135, S. 181. Auf diese Stelle machte mich Herr Archivar Dr. Ilgen zu Münster aufmerksam, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.

[11]) Diese Angabe findet sich, indefs ohne Quellenangabe, bei Wiecker »Die Bernwardssäule zu Hildesheim« (1874), S. 6; ebenso bei Otte-Wernicke a. a. O. II. S. 544, und Lübke »Geschichte der deutschen Kunst« (1890), S. 121.

[12]) Otte-Wernicke a. a. O. S. 158.

[13]) Bock a. a. O. S. 41.

Einfache Kirchenbauten.

Mit 9 Abbildungen.

Mit der Veröffentlichung nachstehender Skizzen folge ich einem Wunsche des hochverehrten Herausgebers dieser Zeitschrift, welcher dieselben vor Kurzem zufällig bei mir gesehen hat. Ich gebe die Entwürfe so, wie sie sich in meiner Mappe befinden, und mit der ausdrücklichen Bemerkung, dafs sie nicht für diese Veröffentlichung, sondern für die praktische Ausführung entworfen und gezeichnet wurden, jeder für einen konkreten Fall unter besonderen Verhältnissen und Ansprüchen. Auch sollen dieselben keineswegs als vollendete Vorbilder gelten; als Versuch, bei einfachster Formgebung, hauptsächlich durch die Anlage und Verhältnisse dem Bauwerk eine seinem Zweck entsprechende und malerische Erscheinung zu geben, dürften sie jedoch nicht ganz ohne Interesse sein.

Es ist durchaus nicht so einfach, das Entwerfen von einfachen Kirchen, wie es sich ansieht; man mufs nur einmal anfangen, eine der so malerischen mittelalterlichen Landkirchen auf den modernen konkreten Fall zu übertragen, dann erheben sich auch schon Schwierigkeiten mannigfacher Art. Unserer Zeit ist vor allen Dingen die naive Auffassungs- und Denkweise des Mittelalters abhanden gekommen; wir sind zu sehr mit Ansprüchen, und meistens mit Ansprüchen rein äufserlicher Art überladen. Da mufs ein jedes Kirchlein, und sei es noch so arm und klein, seine drei Altäre, womöglich auch dementsprechend drei Chöre haben, seinen Sängerchor, Glockenthurm, sein Querschiff, Mafswerkfenster u. s. w. und es braucht nicht einmal hoch herzugehen, dann werden auch schon ein Hochschiff, ein Kapellenkranz, kurz Alles das verlangt, was im Mittelalter nicht einmal jede Kathedrale aufzuweisen hatte. Und in solchen Vorurtheilen sind vielfach nicht nur die Laien, sondern auch die Geistlichen befangen. Es liegt dem ja ein guter und frommer Gedanke zu Grunde, nämlich, dem Herrn ein möglichst schönes und würdiges Haus zu bauen; man vergifst dabei aber, dafs Jedes nur in seiner Art schön sein kann und dafs, was sich für den Palast geziemt, deshalb nicht auch für das Bürgerhaus geeignet ist. Kommt nun der Architekt mit dem Plane zu einem einfachen, entsprechenden Kirchlein, ja, da fehlt Alles, was die Leute erwartet hatten; nicht einmal ein Querschiff zeigt der Entwurf! Die Folge ist dann im günstigen Falle die, dafs an demselben so lange herumgeändert wird, bis er alle genannten „Erfordernisse der Neuzeit" aufweist; nicht selten aber wird auch ein anderer Architekt genommen, der dieselben „besser versteht", und der dann meistens mit einer unpraktischen und unschönen Kirche die Gemeinde in zwecklose Schulden stürzt.

Ich habe vor einiger Zeit eine Kirche am Rheine gebaut, zu welcher ich erst gerufen wurde, als die Fundamente bereits gelegt und allerlei Schwierigkeiten entstanden waren. Die Gemeinde des kleinen malerisch gelegenen Dorfes zählt 600 Seelen und hat keine Aussicht, sich jemals wesentlich zu vergröfsern. Man hätte da an die Stelle der alten abgebrannten Kirche für den Betrag von 50 bis 60000 Mark, der leicht aufzubringen war, ein vollkommen entsprechendes und malerisches Kirchlein, sogar noch mit einigem Luxus, bauen können. Anstatt dessen hatte man, von vornherein schon übel berathen, den alten Kirchplatz verlassen und mit vieler Mühe einen neuen Bauplatz in den Berg hineingebrochen, der hoch über dem Orte liegt und nicht ohne Mühe zu erklettern ist. Die auf diesem Platze bereits ausgeführten Fundamente aber entsprachen einer gröfseren dreischiffigen Kirche mit Westthurm, Querschiff- und ausgebildeter Chor-Anlage, grofs genug für eine Gemeinde bis zu 1500 Seelen. Ich gab mir redliche Mühe, Pfarrer und Kirchenvorstand von ihrem Vorhaben abzubringen und zur Ausführung einer kleineren, entsprechenden Kirche zu bewegen, indem ich hauptsächlich auf die unerschwinglichen Kosten hinwies, welche bei dem grofsen Bau über 100000 Mark betragen würden, — umsonst. Das Einzige, was ich erreichte, war eine Vereinfachung der Chor-Anlage. Die Kirche wurde nach der grofsen Grundrifs-Anlage gebaut, die Gemeinde stürzte sich tief in Schulden, und der Vorübergehende begreift nicht, was die grofse Kirche über dem kleinen Orte soll. Aber heute noch — man sollte es nicht glauben — trägt der betreffende Geistliche es mir übel nach, dafs ich der Kirche, aufser dem mächtigen Westthurm und dem Dachreiter auf der Vierung, — nicht noch zwei gröfsere

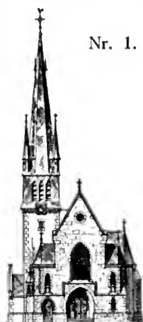
Thurmhauben auf den Nebenchören gegeben habe, was er irgendwo einmal gesehen hatte. Als derselbe Geistliche eines Tages von einer Reise nach München zurückkam, meinte er allen Ernstes, sein Kirchthurm (ein schlanker Helm mit vier Eckthürmchen) sei doch nicht so schön, wie der Münchener Rathhausthurm; er bedauere, dafs er sich diesen nicht zum Muster für seine Kirche genommen habe. Und ähnliche Beispiele, wenn auch nicht in so krasser Form, kommen leider recht häufig vor.

Aber Pfarrer und Kirchenvorstände haben nicht allein die Schuld, auch wir Architekten tragen einen grofsen Theil derselben. Selbstverständlich bauen wir lieber Kathedralen als Landkirchen, zeigen lieber unsere Kunst an stolzen Thürmen, reichen Querschiff- und Chor-Anlagen, welche dem grofsen Publikum in die Augen fallen und uns zum „Renommée" verhelfen, als an einem bescheidenen Landkirchlein, welches, selbst wenn es gelungen ist, höchstens einige Kunstschwärmer erfreut. Das ist ebenso menschlich, wie in vielfacher Beziehung verkehrt: in der Beschränkung zeigt sich der Meister. Wer je sich daran gegeben hat, ein bescheidenes, mit geringen Mitteln auszuführendes Landkirchlein in origineller Weise zu projektiren und auszuführen, wird mir zugeben, dafs diese Arbeit häufig nicht weniger schwierig ist, als das Projekt einer gröfseren Kirche, aber auch nicht weniger dankbar. Das Mittelalter hat uns noch viele einfache, zweckentsprechende, und dabei doch reizende Landkirchen als vortreffliche Vorbilder überliefert, wir müssen uns nur nach denselben umsehen. Freilich sind dieselben leider nicht in den architektonischen Lehrbüchern zu finden — diese kennen eigenthümlicher Weise nur Kathedralen —, sondern man mufs, das Skizzenbuch in der Hand, die Kirchlein abseits vom Wege aufsuchen. Am Rhein, in Württemberg und Sachsen giebt es deren noch viele. — Gehen wir nach diesen allgemeinen Bemerkungen zur Besprechung unserer Abbildungen über.

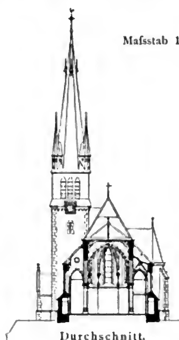
Die drei Skizzen zeigen Kirchen in verschiedener Gröfse, gewölbt und mit Holzdecken; sie haben gemeinsam, dafs der Glockenthurm nicht, wie üblich, vor der Westfronte steht. Obschon diese letztere Anlage selbstverständlich nicht ausgeschlossen sein soll, so hat die seitliche Stellung des Thurmes, namentlich bei kleineren Kirchen, doch so viele Vortheile, dafs es sich lohnt, darauf etwas näher einzugehen. Ich habe bereits in meinem Aufsatze im V. Hefte dieses Jahrgangs auf die leichtere und billigere Vergröfserung der Kirchen nach Westen hingewiesen, wenn diese Seite nicht durch den Thurm zugebaut ist. Ein anderer Grund ist aber nicht minder beachtenswerth: an den vor die westliche Giebelseite gestellten Glockenthurm lehnt sich das Dachwerk der Kirche an und zwar derart, dafs der Thurm erst über Dachfirst vollständig frei wird; hier kann also auch erst die Glockenstube anfangen, und das bedingt eine gröfsere Höhen-Entwicklung und dieser entsprechende breitere Grundrifs-Anlage des Thurmes. Bei dem seitwärts gestellten Thurme kann aber die Glockenstube bereits über dem First des kleinen Daches anfangen, welches den Thurm mit dem Kirchendache verbindet, und das ist meistens schon in halber Höhe des letzteren. Hierdurch wird die ganze Höhen-Entwicklung und daher auch die Grundfläche des Thurmes, unbeschadet der Gesammtwirkung des Bauwerkes, eine wesentlich geringere. Zum Dritten kann der neben das Chor gestellte Thurm in seinem Erdgeschosse auch als Sakristei benutzt werden.

Der mit Nr. 1 bezeichnete Entwurf zeigt eine dreischiffige Anlage mit schmäleren und niedrigeren Seitenschiffen; letztere und das Chor sind gewölbt, während das Mittelschiff mit flacher Holzdecke projektirt ist; bei billigerer Anlage können auch die Seitenschiffe mit einer flachen Holzdecke versehen werden, wie im Querschnitt auf einer Seite dargestellt ist. Der nördlich[1]) neben das Chor gestellte Thurm enthält die Sakristei, welche, bei 4 *m* Breite, durch den Anbau auf 7 *m* Länge vergröfsert wurde und 28 *qm* innere Raumfläche hat. Die durch das Wendeltreppchen mit der Sakristei verbundene erste Thurm-Etage kann auch als Paramentenraum benutzt werden. Die Höhe der Thurmmauern beträgt 22 *m*, von da an beginnt die Holzkonstruktion mit Schieferbekleidung; der Thurmknauf liegt 55 *m* über dem Pflaster. Dafs Thurm und Sakristei hier zufällig die nördliche Lage haben, ist durch die Terrainverhältnisse bedingt; wo es angeht, wird die südliche Lage vorzuziehen sein. Die Kirche

[1]) Bei den in diesem Aufsatze angegebenen Himmelsrichtungen ist stets die Orientirung der Kirche, die Stellung des Chores nach Osten, angenommen.



West-Ansicht.



Durchschnitt.

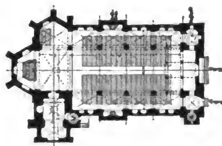


Nördliche Seitenansicht.

hat ein Hauptchor und ein Neben-(Marien-) Chor, was für Kirchen dieser Gröfse im Allgemeinen genügen dürfte. Aufserdem kann noch ein Altar in dem Seitenschiffe auf der Evangelienseite aufgestellt werden. Das geräumige Vorchor giebt Platz für den gröfsten Theil der Kinderbänke. Aufser dem Vorchor und den Vorhallen enthält das Schiff 14,60 · 20,00 = 292 *qm* inneren Flächen- also etwa 800 Plätze, und ist ausreichend für eine Gemeinde von 1300 bis 1400 Seelen. Dazu kommt noch eine Orgelbühne mit Sängerchor und eine an der Südseite der Westfronte gelegene Taufkapelle; für die Beichtstühle sind besondere Nischen in den Seitenschiffen angebracht. Wir haben hier also eine Kirche für eine mittelgrofse Land-



Perspektivische Ansicht von Nordosten.



Grundrifs.

gemeinde, deren Kosten bei 620 *qm* bebauter Grundfläche auf 80 000 Mark einschliefsl. Thurm veranschlagt sind. Dabei ist die architektonische Ausbildung wenn auch keine reiche, so doch nicht gerade sparsam zu nennen: Die Fenster haben alle Haustein-Fassung und Gesimse, Chor und Vordergiebel haben Fenstermafswerke; die Höhe des Mittelschiffes beträgt 14, die der Seitenschiffe 9 *m*. Eine ähnliche Kirche habe ich in etwas reduzirten Mafsen auch für eine Gemeinde mit 900 Seelen projektirt; dort fassen die Schiffe bei 193 *qm* inneren Flächenraum 500 Plätze und die Baukosten betragen bei 394 *qm* bebauter Grundfläche 51 000 Mark einschliefsl. Thurm.

Das in der zweiten Skizze dargestellte Kirchlein ist für eine kleine

Nr. 2.

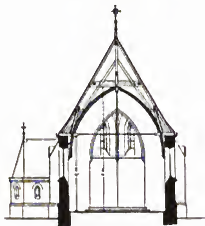
Mafsstab 1 : 300.



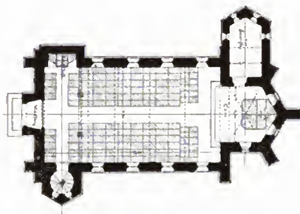
Westansicht.



Südliche Seitenansicht.



Querschnitt.



Grundrifs.

Landgemeinde von 350 Seelen bestimmt. Das Schiff enthält bei 11,50 *m* Länge und 6,8 *m* Breite 78,20 *qm* innnere Fläche, also Raum für 200 Plätze; dazu kommt die Empore mit etwa 30 Plätzen neben der Orgel. Die Baukosten betragen bei 164 *qm* bebauter Grundfläche 17 000 Mark.

Das Kirchlein hat nur einen Eingang mit vorgebauter Vorhalle. Auf der Südseite steht direkt neben der Westfronte der in sechseckiger Grundrifsform angelegte Thurm, welcher unten zur Treppe für die Empore benutzt wird, und in seinem Aufbau Raum für 2 bis 3 entsprechend grofse Glocken enthält. Der Thurm ist bis zur Höhe von 8 *m* über Kirchenboden in Stein, von da ab ebenfalls in Holz mit Schieferbekleidung projektirt, und seine Gesammthöhe beträgt nur 22 *m* bis zum Thurmknauf, sein Grundrifsdurchmesser nur 3 *m*. Trotz dieser bescheidenen Dimensionen wirkt er nicht zu klein und ist mafsgebend für die Silhouette des Kirchleins. Dem Thurme gegenüber liegt auf der Nordseite neben der Westfronte eine vorgebaute Nische für den Beichtstuhl, deren Aufbau auf der Bühne als Raum für das Orgelgebläse dient. Selbstverständlich hat das Kirchlein nur e i n e n Altar und eine Sakristei, welche bei 2,3 *m* Breite und 4,3 *m* Länge hinreichend grofs ist. Die Decken

von Kirchenschiff und Sakristei sind als Bogendecken mit Holzverschalung projektirt, welche in das Dachwerk eingreifen, während für das 7 *m* hohe Chor ein Kreuzgewölbe vorgesehen ist.

Die Anlage in das Dachwerk eingreifender Bogendecken ist bei Kirchen dieser Gattung, welche billig werden sollen, sehr empfehlenswerth; dieselben gestatten, dem Inneren ein hohes und wirkungsvolles Verhältnifs zu geben, ohne dafs die Seitenmauern der Kirche so hoch hinaufgeführt werden müssen, während anderseits der hohe Dachboden nicht ganz unbenutzt bleibt. Im vorliegenden Falle beträgt z. B. die Höhe der Seitenmauern des Kirchenschiffes nur 5,50 *m*, die innere Höhe des letzteren aber bis zum Scheitel der Bogendecke 9 *m*.

Die Anwendung von Steinmetzarbeit ist eine höchst sparsame. Aufser dem Nothwendigsten, den Gesimsen, Giebel- und Strebepfeiler-Abdeckungen, hat nur der Vordergiebel ein etwas reicheres Fenster mit Mafswerk, die Chorfenster sind dagegen mit einfacher Steinfassung mit Nasen in den Bogen, und die Schiffsfenster mit eisernen Rahmen und Fenstereisen versehen.

An dieser Stelle ein Wort über die Anwendung der Werksteine (Steinmetzarbeiten) bei Kirchenbauten. Das ist ein wichtiges Kapitel, gegen welches manchmal, und fast immer aus Sparsamkeit an der unrechten Stelle, schwer gesündigt wird. Eine schöne Steinmetzarbeit ist nicht nur der Schmuck und die Zierde des Bauwerkes, sondern giebt auch der Architektur desselben den Charakter. Fehlerhaft ist es gewifs, bei einfachen Kirchen und wo die Mittel nicht reichen, in der Verwendung dieses Schmuckes zu weit zu gehen, viel fehlerhafter aber ist es noch, denselben dort zu sparen und durch Surrogate zu ersetzen, wo er nicht nur im Dienste der Schönheit steht, sondern als nothwendiges Konstruktionsglied auftritt. Unter diesen Surrogaten verstehe ich dort, wo Werkstein zu haben ist, auch den Backstein. In solchen Gegenden die Sockel und Gesimse, die Fenstereinfassungen oder gar die Mafswerke und das Sprossenwerk der Fenster, die Giebel und Pfeiler-Abdeckungen von Backstein zu mauern, auch mit dem „Alles verbessernden" Cementzusatz ist eine Todsünde gegen die Konstruktion und Architektur. Keine kleinere Sünde ist aber auch die Herstellung von Gewölberippen, Bogen-, Pfeiler- und Thür-Einfassung im Innern aus Backsteinen und das Ausziehen der Profilirungen derselben in Gyps oder Stuck. Die Anwendung dieser Surrogate sollte im Kirchenbau nicht Platz greifen. Man wende dagegen nicht die Kosten ein: bei richtiger Rechnung und sachgemäfser Verwendung der Steinmetzarbeit stellt dieselbe sich nicht theurer, häufig sogar billiger, als die Verwendung der Ersatzmittel. Ich fuhr kürzlich im Rheingau in unserer Diöcese an einem kleinen im Bau begriffenen Kirchlein vorbei. An demselben waren selbst die Fenster-Mittelpfosten und Mafswerke in Backsteinen gemauert, und nicht etwa in profilirten, sondern in gewöhnlichen viereckigen Backsteinen. Und das in einer Gegend, wo der Haustein von allen Seiten so leicht und billig zu haben ist. Ich bin überzeugt, wenn der Architekt mit Haustein umzugehen weifs, — das ist allerdings auch eine Kunst, welche nicht Jedermanns Sache ist, — und er einmal genau nachrechnet, so wird der Unterschied der Kosten selbst zu Gunsten der Steinmetzarbeit ausfallen. Sollte es aber anders sein und die Steinmetzarbeit sich etwas theurer stellen, so kann das nur unbedeutend, jedenfalls aber nicht so wesentlich sein, dafs die andere Ausführungsweise durch die geringen Mehrkosten der ersteren gerechtfertigt wäre. Eine sachgemäfse Anwendung des Werksteines wird dem Baue nicht nur zur Zierde, sondern auch zur Dauerhaftigkeit gereichen und die unwesentlichen Mehrkosten hundertfach lohnen.

Diese Ausführungen gelten selbstredend nicht für Gegenden, in welchen der Werkstein nicht, oder nur mit grofsen Unkosten zu haben ist, wie in Norddeutschland, Ost- und Westpreufsen etc. Dort ist aber auch der Backsteinbau bereits im Mittelalter so ausgebildet, dort hat sich der ganze Charakter der Architektur so eigenartig gestaltet, dafs man den Werkstein in keiner Weise vermifst.[1] (Schlufs folgt.)

Frankfurt a. M. M. Meckel.

[1] [Muster von Backsteinbauten hoffen wir unseren Lesern bald vorführen zu können, und zwar sowohl solche aus Norddeutschland, wie aus den Niederlanden, in denen der Ziegelbau eine ganz aparte Entwickelung genommen hat. Alte und neue Beispiele aus diesen Bezirken sollen zugleich den Zweck erfüllen, unseren dortigen zahlreichen Abonnenten für ihre Bauten praktische Rathschläge zu bieten.] D. H.

Nachrichten.

Die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst"

hat ihre statuteugemäfse Generalversammlung der Inhaber von Patronatsscheinen am 18. September zu Bonn im Borromäushause unter dem Vorsitze des Freiherrn Clemens von Heereman gehalten. Zunächst wurde auf Grund der bereits vorgeprüften Bilanzen des zweiten Jahres und vom ersten Semester des dritten Jahres der Bericht über die Finanzlage erstattet und den bezüglichen Referenten Decharge ertheilt. — Sodann wurde die durch die Statuten für den Ablauf jedes dritten Jahres vorgeschriebene Neuwahl des Vorstandes vorgenommen, der aus 20 von der Generalversammlung zu wählenden und 4 vom Vorstand selbst, je nach Wunsch, zu kooptirenden Mitgliedern bestehen soll. Die 17 aus der letzten Wahl noch verbliebenen Mitglieder wurden einstimmig wiedergewählt, an die Stelle der durch den Tod ausgeschiedenen Herren Freiherr zu Franckenstein und Pfarrer Schulz, sowie des freiwillig zurückgetretenen Herrn Ehrendomherrn Dr. Schneider wurden die Herren Professor Schrod in Trier, Prälat Professor Dr. Simar in Bonn, Domdekan Professor Dr. Thalhofer in Eichstätt berufen; die 4 früher vom Vorstande kooptirten Mitglieder wurden durch Wiederwahl bestätigt. — Zuletzt wurden in längerer Verhandlung die Aufgaben der Zeitschrift eingehend erörtert und dem Herausgeber derselben in Bezug auf deren allseitige Lösung die beifälligsten Urtheile ausgesprochen. Im Interesse einer noch reichhaltigeren und glänzenderen Ausstattung wurde die dringende Nothwendigkeit der Erweiterung des Abonnentenkreises sehr bestimmt hervorgehoben und dankbare Anerkennung der angelegentlichen Empfehlung gezollt, welche auch die diesjährige Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Koblenz in Bezug auf die Zeitschrift zum einstimmigen Ausdrucke gebracht hat. Besonders wurde darauf hingewiesen, dafs namentlich der Klerus berufen sei, die Zeitschrift in viel ausgiebigerem Maafse als bisher zu unterstützen, da sie sich die Vertretung der kirchlichen Kunst, zumal nach ihrer praktischen Seite, in so hervorragender wie zweckdienlicher Weise angelegen sein lasse.

Die Flügel des Hochaltars in der Minoritenkirche zu Köln,

welcher im II. Jahrg. dieser Zeitschrift Sp. 177 bis 182 eine eingehende, durch Lichtdrucktafel illustrirte Beschreibung gefunden hat, sind nunmehr auch in Bezug auf die bemalten Aufsenseiten hergestellt worden. Dank der Geschicklichkeit, Sorgfalt und Ausdauer des Malers Batzem erglänzen sämmtliche acht Felder, deren Darstellungen Anfangs nicht einmal zu enträthseln schienen, wieder in der ursprünglichen Frische. Bei genauester Prüfung und bei sorgsamster Beachtung auch der geringsten Einzelheiten gaben sich die vier figurenreichen oberen Füllungen als Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau Maria (Geburt, Tempelgang, Vermählung, Tod), die vier fast noch reicher ausgestatteten unteren Felder als wunderbare Begebenheiten aus dem Leben des hl. Bischofs Nikolaus zu erkennen. Obwohl die sporadischen Bruchstücke einzelner Szenen kaum noch ein Fünftel der Gesammtdarstellung ausmachten, ist es dennoch dem Künstler, Dank der liebevollen Vertiefung in seine Aufgabe, gelungen, den Zusammenhang in durchaus einheitlicher Weise herzustellen. Wo hierfür die Bilder gar keine Spuren mehr boten, wurden ähnlichen Darstellungen derselben Schule und Zeit die bezüglichen Anhaltspunkte mit vortrefflichem Erfolge entnommen. Auf diese Weise ist ein sehr schätzenswerthes altes Altarwerk, welches in Bezug auf seine bemalten Theile schon früher, namentlich aber auf dem Transporte in die Werkstätte des restaurirenden Bildhauers durch Abblätterung sehr erhebliche Einbufse erlitten hatte, zu neuem Leben erstanden. Eine höchst erfreuliche Thatsache, zugleich eine eindringliche Mahnung, nicht leicht an der Herstellbarkeit alter Bildwerke zu verzweifeln, diese aber unter allen Umständen nur durchaus erfahrenen und mit Ehrfurcht für sie, also vor Allem mit peinlichster Gewissenhaftigkeit in Betreff ihrer Erhaltung erfüllten Künstlern anzuvertrauen. Je mehr diese ihre Aufgabe darin erblicken, dem ihnen anvertrauten Kunstwerke bis in die kleinsten Details die ursprüngliche Gestaltung wiederzugeben, um so besser werden sie jene lösen, vorausgesetzt natürlich die hinreichende, namentlich auch technische Befähigung und Erfahrung. — Im vorliegenden Falle war von sonst höchst kompetenter Seite, angesichts des desolaten Zustandes der Gemälde, der Rath ertheilt worden, auf den Versuch ihrer Wiederherstellbarkeit zu verzichten, und die betreffenden Felder mit neu bemalten dünnen Kupfertafeln zu bedecken, unter denen die alten Reste erhalten bleiben sollten. Diese hätten aber keine Erhaltung verdient, wenn ihre Ergänzung als ganz unmöglich zu betrachten gewesen wäre. In diesem Falle hätten sie aufgegeben werden dürfen und müssen, damit direkt an ihre Stelle, also ohne Zuhülfenahme neuen und fremden Materials, neue Gemälde hätten treten können, für welche gute alte Vorbilder derselben Periode und Richtung nachzuahmen gewesen wären.

S.

Bücherschau.

Die Münster in Ulm und in Bern betreffend.

Im Anschlufs an das Wirken des Komités zur Vollendung des Ulmer Münsters ist seitens des Münsterbaumeisters A. von Bayer und des Gymnasialdirektors F. Pressel in Heilbronn unter dem Titel: »Münster-Blätter« eine Reihe von Publikationen erschienen, welche sehr schätzbare Beiträge zur Kunstgeschichte, namentlich Schwabens, enthalten. Das jüngst erschienene 6. Heft führt noch die besondere Aufschrift: Festgrufs zum 25. Juni 1889, dem Jubeljahre des Königs von Württemberg, welchem dasselbe gewidmet ist. Prächtig ausgestattet bringt es aufser dem Titelbilde, welches das vollendete Münster darstellt, 7 Bildtafeln, von welchen 4 das Münster in soviel verschiedenen Stadien seines Wachsthums zeigen, nebst 3 dem Text einverleibten Figuren aus einem Entwurf zu einem Oelberg von Mathäus Böblinger aus dem Jahre 1474, wovon eine Kopie zu den gedachten 7 Bildtafeln zählt. Aufser den von Illustrationen begleiteten Abhandlungen bietet das Heft noch eine sehr eingehende, von Pfarrer Dr. Probst unter dem Titel: »Ueber eine Nachblüthe der mittelalterlichen Kunst in Oberschwaben.« Mit Hülfe der Kostümkunde, auf deren Gebiet der Verfasser sich besonders bewandert zeigt, stellt derselbe die, bis dahin im Dunkel gebliebene Entstehungszeit einer gröfseren Anzahl von Gemälden, wenigstens sehr annähernd, fest. So ergiebt sich u. A., dafs noch bis in die Mitte des XVI. Jahrh. „ein inniger Anschlufs an die Kunstperiode des vorhergehenden Jahrhunderts" sich bemerklich macht. Hervorzuheben ist eine 80 *cm* hohe Doppelbildtafel, ein Aufrifs des Münsterthurmes in seiner Vollendung, nach dem Rifs des Mathäus Böblinger für die Ausführung bearbeitet vom Münsterbaumeister Bayer. Von autoritativer Seite wird die Weiterführung des Thurmes, welche weit mehr Schwierigkeiten darbot, als die der Kölner Domthürme, als eine durchaus gelungene gepriesen. Die über die Spätgothik geringschätzig Urtheilenden, welche die Achsel zucken, sobald sie einer sog. Fischblase ansichtig werden, können unmöglich den Thurm des Münsters und die innere Ausstattung des letzteren betrachtet haben, falls es ihnen nicht überhaupt an Schönheitssinn vollständig gebricht.

Wie der Fortbau des Kölner Domes den Anstofs zu dem des Ulmer Münsters gegeben hat, so ward in der Hauptstadt des Schweizerlandes, gewissermafsen von Ulm aus, der Gedanke ins Leben gerufen, den dort in halber Höhe stehenden Münsterthurm, so zu sagen ein Zwillingsbruder des Ulmer (beide Thürme sind Schöpfungen Böblinger's) gleichfalls zu vollenden. Nicht geringe Schwierigkeiten verschiedenster Art sind zu überwinden gewesen, bevor der Gedanke That zu werden begann. Wie gewöhnlich in solchen Fällen, waren es zunächst Wenige, worunter, dem Vernehmen nach, ein Notar Karl Howald besonders hervortrat, welche, allen Hemmnissen Trotz bietend, unbeirrt dem Ziele zuschritten. Eine Hauptschwierigkeit bot die Frage dar, wer mit dem Entwerfen des endgültigen Planes zu beauftragen sei. Der Wunsch lag sehr nahe, dafs ein Berner oder doch ein Schweizer Architekt dazu ausersehen werde. Man kann es als einen rühmlichen Akt der Selbstverleugnung bezeichnen, dafs schliefslich Professor Bayer, dessen vollendete Meisterschaft das Ulmer Münster bekundet, den in Rede stehenden Auftrag erhielt, während der in Bern wohnende Architekt Eugen Stettler mit der Ausführung des Planes betraut ward. Die Sorge für die Beschaffung der aufzuwendenden Mittel hat ein, im November 1887 gegründeter Münsterbauverein übernommen, an dessen Spitze die Herren Professor Zeerleder als Präsident und J. Sterchi als Sekretär stehen. Der Rechenschaftsbericht des Vereinsvorstandes für 1888 ergiebt schon eine Zahl von mehr als 800 Mitgliedern, worunter ein Ungenannter mit einem Beitrag von 50 000 Franken. Die Stadt- und die Bürgergemeinde sowie die Zünfte haben sich mit je 1000 Franken betheiligt.

So bildet denn das der Stadt Bern zu hoher Ehre gereichende Unternehmen ein neues Glied in der grofsen Reihe ähnlicher Unternehmungen, welche, das Wiederaufleben unserer grofsen nationalen Kunstweise bekundend, gegen die, zur Zeit leider noch herrschende prinzip- und charakterlose Stilmengerei ankämpfen — hoffentlich mit stets steigendem Erfolge.

Köln. A. Reichensperger.

Die Bau- und Kunstdenkmäler im Kreise Herzogthum Lauenburg. Dargestellt von Prof. Dr. Richard Haupt und Friedrich Weisser, Architekt in München. Herausgegeben im Auftrag der Kreisstände. Nebst einem Ergänzungshefte. (gr. 8°.) Ratzeburg 1890.

Die vorstehend bezeichnete Veröffentlichung reiht sich an die Statistik der Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, dieselbe zum Abschlufs bringend, an. Das in gegenwärtiger Zeitschrift (Bd. I S. 291/292) im Allgemeinen in Bezug auf diese Statistik Gesagte gilt auch für die vorliegende Arbeit. Mit allem Fug kann sie als mustergültig, sowohl hinsichtlich der Anordnung, als der Durchführung im Einzelnen bezeichnet werden. Die sehr zahlreichen, dem Texte eingefügten Abbildungen gewähren auch den auf dem Kunstgebiete nicht Bewanderten volles Verständnifs der Beschreibungen. Letztere geben eine sorgfältige Benutzung der Quellen und der sonstigen Hülfsmittel zu erkennen. Die Kunst des Mittelalters hat in diesem Theile Norddeutschlands ihre ganze Gröfse und Pracht nicht zu entfalten vermocht; Einzelnes nur gibt davon Zeugnifs. Ausgangspunkte für die Kunstübung waren die Städte Lüneburg und Lübeck; eine weitgreifende Bauthätigkeit beginnt erst am Ende des XII. Jahrh. Dem alphabetisch geordneten Verzeichnifs der Kunstdenkmäler ist auf 23 Seiten ein Abrifs der Landesgeschichte vorangeschickt, welcher einen Ueberblick über das künstlerische Schaffen und dessen Wandlungen, sowie über die darauf geübten Einflüsse innerhalb des Herzogthums gewährt. Besonders dankenswerth ist das die Arbeit abschliefsende, ins Einzelnste gehende Sachen-, Orts- und Namens-Register; keine derartige Statistik sollte es an einem solchen fehlen lassen. Die

Benutzbarkeit, namentlich auch zu Zwecken der Aufhellung der allgemeinen Geschichte unserer vaterländischen Kunst, findet sich dadurch wesentlich bedingt. — Ein Ergänzungsheft bringt auf 7 Bildtafeln, worunter 2 gröfseren Formates in Farbendruck, vorzugsweise bemerkenswerthe Gegenstände, darunter die spätgothische Bemalung des Inneren einer Kirche zu Bürsen, welche Dekorationsmalern als Muster um so mehr zu empfehlen ist, als es an derartigen Vorbildern sehr fehlt.

Zum Schlufs sei noch der Bewunderung darüber Ausdruck gegeben, dafs im Wesentlichen eine Einzelkraft, in der Person des Professors Haupt, dazu ausgereicht hat, binnen eines so kurzen Zeitraumes (1887 bis 1890) so schwierige Aufgaben, wie die vorstehend bezeichneten Kunstdenkmäler-Statistiken, so wie geschehen, zu bewältigen. A. Reichensperger.

Heiligkreuz und Pfalzel. Beiträge zur Baugeschichte Triers von W. Effmann. (Sonderabdruck aus dem Index lectionum quae in universitate Friburgensi per menses hiemales [1890/91] habebuntur. Fribourg [Suisse] 1890, impr. et libr. de l'oeuvre de St. Paul.)

Die kaum ins Leben getretene Universität in Freiburg legt von ihrem eifrigen Streben und mächtigen Aufblühen auch dadurch rühmliches Zeugnifs ab, dafs sie ihre Lektionskataloge nicht als blofse Verzeichnisse ausgibt, sondern mit wissenschaftlichen Arbeiten begleitet. Und hochbedeutsam ist die den ersten Katalog einführende Studie von Effmann, unserem getreuen Mitarbeiter, der bekanntlich das Fach der Kunstgeschichte an der neuen Universität vertritt. Dieselbe behandelt zwei bislang fast ganz unbekannte Kirchen des XI. Jahrh., welche unter Beigabe von 87 Textillustrationen gründlichst untersucht werden.

Um eine Centralanlage in Kreuzform mit Gewölben und Vierungsthurm (wie sie in Ravenna und Padua erhalten ist), handelt es sich bei der Heiligkreuz-Kapelle in Trier, und zwar um das einzige noch bestehende derartige Denkmal in Deutschland. Die Anbauten und Umänderungen, die es im Laufe der Zeit erfahren hat, lassen zwar die ursprüngliche Anlage nur schwer erkennen; der Verfasser hat aber das grofse Verdienst, sie in zuverlässigster Weise rekonstruirt und eine der ältesten Kreuzbauten, Gewölbebauten, Vierungsthurmbauten in die deutsche Kunstgeschichte eingeführt zu haben.

Viel schwieriger noch war die Rekonstruktion der Stiftskirche von Pfalzel bei Trier, welche aus einem römischen Bau zur fränkischen Zeit in ein Gotteshaus verwandelt, im XI. Jahrh. wesentlich umgestaltet, im XIII. mit Gewölben überfangen, im XVII. mit allerlei Abänderungen versehen, im Anfange unsers Jahrhunderts in Privatbesitz gelangt, gegenwärtig noch als Scheune dient, obgleich sie in Bezug auf Ursprung und Schicksal eine Art von Abbild des Trierer Domes ist, also der Wiederherstellung im höchsten Maafse würdig. Hoffentlich wird diese mit Erfolg angeregt durch die eingehende Beschreibung von Effmann, der keine Mühe gescheut hat, um alle Spuren, auch die verborgensten, zu erforschen und den einzelnen Bauperioden, von denen die romanische die durchgreifendste gewesen ist, je ihren bezüglichen Antheil zuzuweisen. Sehr lehrreich ist die Analyse, die in rückläufiger Bewegung sich vollzieht und unter den Augen des Lesers, den die Abbildungen schrittweise orientiren, in eine vollständige Aufhellung aller Dunkelheiten ausläuft. — Die mancherlei Analogien mit andern Anlagen, welche zum Theil sogar abbildlich herangezogen werden, weisen diesen beiden interessanten Bauwerken genau die Stellen an, welche sie fernerhin in der Geschichte der deutschen Baukunst einzunehmen haben. — Ein ebenfalls reich illustrirter Anhang behandelt die „Nebenbauten der Stiftskirche von Pfalzel", welche der spätgothischen Periode angehören. S.

Motive. Sammlung von Einzelformen aller Techniken des Kunstgewerbes als Vorbilder und Studienmaterial. Herausgegeben von Max Heiden, Verwalter der Stoffsammlung des Königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Heft I und 2. Leipzig 1890, Verlag von A. Seemann.

Dieses Doppelheft (dem weitere 29 à 2 Mark folgen sollen) enthält 10 Tafeln in Grofsfolio und jede derselben eine gröfsere oder kleinere Anzahl von verwandten Motiven, d. h. mustergültige Abbildungen aus dem Bereiche der Flachmuster, welche den verschiedensten Zeiten, Ländern, Techniken angehören. Mit grofsem Verständnisse aus einer Ueberfülle von Material mühsam zusammengesucht und in durchaus korrekter und zuverlässiger Linienzeichnung wiedergegeben, versprechen diese Tafeln gerade dasjenige zu bieten, was unser heutiges Kunstgewerbe für Studium und Nachahmung bedarf; was geeignet ist, die Nachforschung zu erleichtern, die Phantasie anzuregen. Die praktische Verwendung dieser überaus mannigfaltigen Motive, die in der Regel eine koloristische sein wird, würde an Leichtigkeit und Sicherheit noch erheblich gewinnen, wenn Andeutungen in Bezug auf die Farbenzusammenstellung, etwa durch eingetragene Zeichen, gegeben würden. Auch für den Archäologen, der aus dem Werke sehr Vieles wird lernen können, wären solche Notizen von grofsem Werthe, wie überhaupt eine etwas eingehendere Beschreibung der einzelnen Tafeln höchst wünschenswerth wäre, die dem Verfasser bei seiner aufsergewöhnlichen Vertrautheit mit dem Gegenstande sicher eine leichte Aufgabe ist. Vielleicht hat er dieselbe aber auch in der ersten Lieferung nur deshalb so knapp gehalten, um den Raum für die „Ankündigung" zu verwerthen, welche als Einleitung den Zweck des Werkes erörtert. B.

La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires par M. Louis de Farcy. I fascicule. Angers 1890, Belhomme, libraire-éditeur.

Dieses im laufenden Jahrgange unserer Zeitschrift Sp. 40 bereits angekündigte Werk hat zu erscheinen begonnen, und das erste Heft desselben in Grofsfolio besteht aus 48 Seiten Text und 63 durchweg recht guten Lichtdrucktafeln, deren erste die Nummer 9, deren letzte die Nummer 136 führt. Das I. Kapitel behandelt Begriffsstimmung, Alter, Bedeutung, frühere Bezeichnungen und gegenwärtigen Stand der Stickerei.

Das II. Kapitel beschreibt deren Technik, indem es 82 verschiedene Arten derselben, zum Theil sehr eingehend, erklärt, unter Berufung auf noch vorhandene Originale, oder auf Erwähnungen derselben in alten Urkunden, namentlich in Schatzverzeichnissen. Für jede dieser überaus mannigfaltigen und hier wohl zum ersten Male in solcher Vollständigkeit angeführten Techniken eine zutreffende deutsche Bezeichnung zu gewinnen, dürfte nicht leicht, aber im Interesse leichterer Verständigung sehr wünschenswerth sein. Das III. Kapitel verbreitet sich über die verschiedenen Arten der Stickereien und zwar, insoweit es sich um deren Herstellung handelt, unter 18 Rubriken, insoweit das hierbei verwandte Material in Frage kommt, unter 9 Gruppen, insoweit es auf die Musterung ankommt, unter 7 Gesichtspunkten, insoweit Inschriften und sonstige Abzeichen verwendet werden, endlich, insoweit nach der Ursprungsstätte gefragt wird. In Bezug auf diesen letzten besonders wichtigen und der Aufklärung noch sehr bedürftigen Punkt stehen dem Verfasser sehr gründliche Untersuchungen zur Seite, auch über die deutsche Stickerei: „de opere teutonico", von der dieses erste Heft nur den Anfang enthält. — Der Text birgt eine grofse Menge durch langjährige, mühsame Studien gewonnener, bislang ganz unbekannter Notizen, die sich zu einem höchst lehrreichen Ueberblicke über die bezüglichen Gebiete vereinigen, und die Lichtdrucktafeln sind sehr geeignet, sein Verständnifs zu erleichtern. Sie stellen Stickereien der mannigfachsten Art vor, besonders kirchliche, aus dem XII. bis in unser Jahrhundert, in möglichst grofsen Abbildungen, aus den verschiedensten Ländern, voll Abwechselung in Bezug auf Technik, Material, Musterung, mit unsäglichen Mühen und Kosten zusammengesucht, theoretisch wie praktisch, für das Studium wie für die Nachahmung gleich bedeutsam und in dieser Vollständigkeit und Brauchbarkeit ohne Gleichen. Der Fortsetzung des auch für deutsche Interessenten, mögen sie dem Kreise der Archäologen oder der ausübenden Künstler und Künstlerinnen angehören, wichtigen Werkes darf mit Sehnsucht entgegengesehen werden. S.

Die St. Bernulphus-Gilde in Utrecht hat ihren Jahresbericht für 1889 und 1890 in einem stattlichen Quartband mit 42 Seiten Text und 12 photo-litographischen Tafeln herausgegeben. Die letzteren dienen sämmtlich zur Illustrirung der „Kunstreis", welche die Gilde im vorigen Jahre nach Xanten und Kalkar unternommen hat, und über welche an der Hand dieser meistens wohlgelungenen Abbildungen in sehr belehrender Weise berichtet wird. Eine Studie über „De Stichter van den Dom" (zu Utrecht) beschliefst den interessanten Jahresbericht, welcher ein Abbild ist von dem regen, namentlich auf die praktischen Ziele gerichteten Leben, welches in der Gilde herrscht. H.

Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag. Mit einem Plane und 30 Lichtdrucken. Prag 1889.

Dieser von der „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen" neu herausgegebene, ganz umgearbeitete Katalog ist eine in Bezug auf wissenschaftlichen Werth, wie in Betreff der Anordnung und Ausstattung ganz mustergültige Leistung. Von den gut ausgeführten Lichtdrucktafeln ist ein volles Drittel mittelalterlichen (alt-deutschen und -flandrischen) Meistern gewidmet, die bekanntlich in der Sammlung durch viele vortreffliche Werke vertreten sind. B.

Geschichte der Renaissance in Italien von Jakob Burckhardt. Dritte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Dr. Heinr. Holtzinger. Mit 261 Illustrationen. Stuttgart 1890, Verlag von Ebner & Seubert. I. Lieferung.

Dafs dieses klassische Werk, welches zur Kenntnifs der italienischen Renaissance das Meiste beigetragen hat, in neuer, vom greisen Verfasser selber unter so tüchtiger Assistenz besorgter Auflage erscheint, ist hoch erfreulich. Sie ist auf 10 Lieferungen à 1,20 Mark berechnet.

Der sehr rührige Kunstverlag von B. Kühlen in M. Gladbach hat wiederum ein gröfseres Andachtsbild, welches die Bestimmung hat eingerahmt als Zimmerschmuck zu dienen, sowie neue Serien von farbigen Miniaturbildchen herausgegeben. Jenes stellt „die vierzehn Nothhelfer", also eine beim christlichen Volk seit dem Ausgange des Mittelalters sehr beliebte Gruppe von Heiligen dar. Die Zeichnung rührt von Commaus her, der auch den bezüglichen kleinen Düsseldorfer Stahlstich entworfen hat. Sie stellt im Unterschiede von den schon in der spätgothischen Periode gebräuchlichen Kompositionen die Heiligen in drei übereinandergeordneten Reihen vor und weist wie in der Gruppirung, so in den Einzelheiten mancherlei Schönheiten auf, die durch engeren Anschlufs an hervorragende mittelalterliche Darstellungen zu noch vollendeterem Ausdruck gekommen sein würden. Die dunklen Linien und hellen Lichter vereinigen sich zu guter Wirkung, welcher stellenweise noch mehr Schärfe und Klarheit zu wünschen wäre. — Die »zwölf Heiligenbilder in feinstem Aquarelldruck« bestehen in Einzelfiguren und in Gruppen von besonders populären Heiligen. Die Technik ist eine sehr vorgeschrittene, die Zeichnung, von einzelnen Weichheiten abgesehen, eine befriedigende. Einen noch höheren Grad technischer Vollkommenheit hat die »Series Carmelitana«, zwölf Heilige in Brustbildformat aus dem Carmeliterorden, erreicht. Bei stärkerer Betonung der Konturen, gröfserer Bestimmtheit und Einfachheit der Farben, feinerer Stilisirung in Haltung und Ausdruck würden sie dem Ideal mehr entsprechen, welches nicht durch die verschwommenen Neigungen und süfslichen Empfindungen einzelner Ankäuferkreise, sondern durch die ernsten Bestrebungen berufener Rathgeber bestimmt wird, unter stetigem Hinweis auf den reichen vorbildlichen Schatz, den die rheinischen, süddeutschen, flandrischen Malerschulen des XV. Jahrh. uns zurückgelassen haben. Wie in der architektonischen und ornamentalen Einfassung, so zeigt er in der figuralen Ausführung und koloristischen Behandlung den zuverlässigsten Weg, um innig fromme und zugleich formvollendete Heiligenbildchen zu gewinnen. Solche würden gewifs vielseitigen Beifall finden und den Markt erobern, selbst wenn die Preise nicht auf das äufserste Maafs reduzirt würden. S.



Clemens August
Erzbischof von Cöln

ANZEIGEN.

INHALT
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Oktober 1890.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 8.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1890.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands“ wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“ konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Stadtpfarrer MÜNZENBERGER (FRANKFURT).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Elfenbein-Triptychon des XIV. Jahrh. im Privatbesitz zu Köln.

Abhandlungen.

Elfenbein-Triptychon des XIV. Jahrh. im Privatbesitz zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel X).



eit Kurzem befindet sich in der Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln, durch Vermittelung der Gebr. Bourgeois, das herrliche Elfenbein-Triptychon, von welchem die nebenstehende Lichtdrucktafel, trotz ihrer Klarheit und Schärfe doch nur ein unvollkommenes Bild gibt; weil der Zartheit und Weichheit des Originals keine Reproduktion Genüge zu leisten vermag. Die ganz aufsergewöhnliche Höhe desselben beträgt 39 *cm*, die Breite des Ganzen 23 $^1/_2$ *cm*. Für den französischen Ursprung spricht nicht nur die Breite in der Behandlung, die Grazie in der Bewegung, die Vornehmheit im Gesichtsausdrucke, sondern auch die Art der Kolorirung, namentlich die Anwendung der Lasurfarben in den Streifen, welche den Untersatz ringsum verzieren. Auch die Architektur trägt in ihrem Mafswerke, wie in ihrer Kapitell-Gestaltung ein französisches Gepräge. Als Ursprungszeit ist die erste Hälfte des XIV. Jahrh. zu betrachten. — Die Madonna hält in ihrer Rechten eine stilisirte Blume, wie sie ihr gerade in Frankreich um diese Zeit mit Vorliebe in die Hand gegeben wird. Auf dem linken Arme trägt sie das noch ganz bekleidete Jesukind, welches mit der linken Hand einen Apfel hält, die rechte zutraulich auf die Brust seiner Mutter legt. Ueber dieser schwebt, die Bogenspitze vortrefflich ausfüllend, in graziöser Haltung die Halbfigur eines Engels, welcher der Himmelskönigin soeben die Lilienkrone auf's Haupt gesetzt hat, die Händchen noch in ehrfurchtsvoller Geberde über ihr ausbreitend. In diesen Vorgang ist das noch etwas alterthümlich (im Sinne der romanischen und frühgothischen Stil-Epoche) gestaltete, sonst aber einem Lächeln zuneigende Antlitz des göttlichen Kindes versenkt, welches in seiner ganzen Haltung schon recht deutlich das Menschliche betont, in dem Spielen des linken Fufses sogar einen Anflug von Humor zu erkennen gibt, der sehr anheimelnd wirkt. — Die Stelle, welche die Standfigur der Gottesmutter hier auszufüllen hatte, nöthigte zu einer Entwickelung in die Breite, welche durch die Bewegung und Drapirung wieder möglichst auszugleichen war. Diese Schwierigkeit hat der Künstler in überaus geschickter Weise gelöst durch die harmonische Fältung, zumeist durch die Tiefe, welche er in ihr zu erreichen wufste, trotz der verhältnifsmäfsig flachen Reliefirung. Alle Linien wirken äufserst harmonisch, auch diejenigen der die Figur quer bedeckenden Säume, welche auf der Abbildung lange nicht in dem Mafse befriedigen, wie in der Wirklichkeit; und nur der das rechte Bein seitlich begleitende Zipfel entbehrt in seinem Wurfe einigermafsen der Eleganz. Diese beherrscht im Uebrigen die ganze Figur mit Ausnahme der Hände, welche noch etwas Unbehülfliches haben und Leben wie künstlerische Empfindung vermifsen lassen.

Die beiden Engel, welche auf den schmalen Flügeln mit dem Leuchter in der Hand ihre Herrin verehren, übertreffen in der Energie und Anmuth der Bewegung noch die Mittelfigur. Es war keine leichte Aufgabe, diesem langgestreckten Raume je diese Engelfigur einzugliedern, bei welcher der aufstrebende Flügel jenen mit auszufüllen berufen ist. Die Art, wie diese beiden schlanken, edeln Gestalten, welche den Grund fast ganz in Anspruch nehmen, komponirt sind, das Grofsartige in ihrer Haltung, das Hieratische in ihren Zügen, das Lebendige in ihrer dem Mittelpunkte zustrebenden Bewegung gehört wohl zum Besten, was die statuarische Plastik des Mittelalters geleistet hat. Obgleich beide Figuren die gleichen Aufgaben, mithin auch Bewegungen haben, sind sie doch gänzlich verschieden in den Einzelheiten, in denen sich die ganze Fülle der Gestaltungskraft ausspricht, welche dem Künstler zu Gebote stand.

Trotz der äufsersten Sorgfalt, mit welcher sämmtliche Figuren durchgeführt, trotz der

grofsen Zartheit und Weichheit, mit der alle Parthien behandelt sind, ist ihnen doch die Farbe nicht erspart geblieben, welche bei sehr mäfsiger, ich möchte sagen, hauchartiger Anwendung nur geeignet ist, die vornehme Wirkung des im Laufe der Zeit gewöhnlich einen etwas gelblichen Ton annehmenden Elfenbeins noch zu erhöhen. An den spärlichen Stellen, an welchen das Untergewand der Gottesmutter sein Futter zeigt, hat dieses eine blafsgrüne Färbung, dasjenige des Obergewandes aber, welches vielfach und auch in gröfseren Umschlägen zu Tage tritt, einen röthlichen Lasurton, durch welchen das Gold des Grundes warm hindurchschimmert. Vergoldet sind aufserdem in Linien und Punkten sämmtliche Säume, vollständig Haare und Attribute, also Blume, Krone, Leuchter. — Bei den Engeln hat der Umschlag des Mantels ein graugrünes, überaus gefällig kontrastirendes Kolorit, roth schmücken ihre Stirnbänder das goldene Haar und aus rothen und goldenen Linien setzt sich auch die Dekoration ihrer Flügel zusammen. Goldene Punktrosetten beleben die Hintergründe, goldene Ranken die Rahmen, goldene Linien die Architektur, Alles in überaus zarter, die Harmonie und Ruhe durchaus schonender Weise. Nur an dem sockelartigen Untersatze, dessen einfache Gestaltung lebhaftere Farben ertragen konnte, spielen aufser Gold, welches auf den Ecken Lilien bildet, in den Streifenverzierungen auch leuchtendes Roth als Lasurfarbe und Mattgrün als Deckfarbe eine wirkungsvolle Rolle. Offenbar haben diese aufgemalten Bortenstücke die Bestimmung gehabt, eine Art von Ersatz zu bilden für Börtchen von durchsichtigem Email, welches um diese Zeit zur Belebung von Metalltafeln, namentlich in Frankreich, vielfach verwendet wurde. Schnütgen.

Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten.

III.

Sakristeien und ihre Schätze.

Wir haben gesehen, wie in den mittelalterlichen Kirchen ein Theil der kostbaren heiligen Gefäfse, namentlich die Monstranz und die Oelgefäfse, in dem Ciborium aufbewahrt wurde. In vielen Kirchen gab es auch noch an der Epistelseite in der Wand einen Schrank ebenfalls zur sicheren Aufbewahrung kostbarer Gefäfse.

Im Frauenburger Dome existirte neben dem Ciborium noch ein *„Tabernaculum lapideum“*, darin silberne Statuen oder Büsten *(imagines)* von St. Petrus, Andreas, Ursula, auch ein *„imago argentea cum capite S. Georgii*, ein silberner und vergoldeter Arm mit Reliquien“, silberne Leuchter und eisenbeschlagene Reliquien-Kästchen sicher verwahrt wurden. Aber meistentheils haben wir alle solche Kostbarkeiten in den Sakristeien zu suchen, weshalb dieselben denn auch stark befestigt und mit Gewölbe und nur wenigen und kleinen Fenstern versehen waren. Trotzdem diese Sakristeien darum naturgemäfs feucht und kalt sein mufsten, waren sie doch nur selten an der Südseite, meistens an der Nordseite angelegt, was bei dem praktischen Sinne der mittelalterlichen Baumeister, die z. B. an der Nordseite nur wenige, manchmal gar keine Fenster anlegten, einigermafsen befremden mufs.

Für die Aufbewahrung der kostbaren Geräthe standen in der Sakristei mehrere schwere Kasten *(cistae)* aus Eichenholz und durch eiserne Beschläge von oft sehr kunstvoller Arbeit noch mehr befestigt, wie sich solche noch in grofser Zahl erhalten haben; die Paramente fanden ihren Platz in Schränken an den Wänden herum *(armaria)*.

Sehen wir uns zunächst die kostbaren kirchlichen Geräthe etwas näher an. Unentbehrlich für jede Kirche ist der Kelch, der Mefskelch. Aber selbst schlichte Dorfkirchen besafsen meistens mehr als einen, die gröfseren Stadtkirchen wohl auch 7 bis 10, Kirchen wie Braunsberg 24, etwa ebensoviele der Dom von Frauenburg. Obwohl sehr viele den Kriegen, Diebstählen, noch mehr dem Ungeschmack und Unverstand zum Opfer gefallen sind, giebt es deren immer noch genug, um uns ein Bild von dem Wissen und Können der damaligen Künstler zu geben.

Die Kelche sind von nur geringer Höhe, die älteren niedriger (in Braunsberg einer von 15 *cm* Höhe), die jüngeren höher, der Fufs selten rund, meistens sechsblätterig und mit Pflanzenornament, eingravirten Inschriften, zuweilen auf vielverschlungenen Spruchbändern, mit Hei-

ligenfiguren, Kreuzigungsgruppe geschmückt, die Kanten öfter durch gedrehte Silberfäden gehoben. An den Pasten der Nodi sieht man in der Regel die Buchstaben des Namens Jesu *(Jhesu)*, oft in Email, dazwischen Rosetten oder in Silber gefafste Korallen. Die Kuppe ruht in einem Kranz von Blumen- oder Rankenornament. Bei reicheren Kelchen finden wir Korallen und Edelsteine viel verwendet. Folgende Beispiele mögen die Verzierung der Kelche veranschaulichen. Dom Frauenburg (1598): *„Calix sex gemmis et totidem corallis sub cuppa in nodo ornatus habens in anteriore parte pedis crucem de vitro cristallino cum patena, quae habet insculptam faciem salvatoris. — Calix ornatus sex gemmis et totidem in circumferentia superioris partis habens inscriptionem subtus in pede etc. — Calix cum inscriptione in nodo Jesus et crucifixo in pede cum patena manum insculptam habente. — Calix cum inscriptione in pede S. Michaelis et omnium Angelorum cum patena manum insculptam habente. — Calix habens in nodo nomen Jesu in viridibus campis cum patena crucem insculptam habente. — Calix habens nomen Jesu et sex corallos in nodo cum patena manum insculptam habente. — Calix argenteus deauratus cum imagine S. Brigittae in pede et inscriptione patronorum de Demuth* (Braunsberg 1598). — Eine ermländische Dorfkirche besitzt einen Kelch von 1379, reich und schön gearbeitet, der älteste Kelch, der uns im Nordosten begegnet ist. Er ist etwa 17 *cm* hoch, auf den sechs Flächen (Dreiecken) des sechseckigen Fufses unter reichen Baldachinen: Kreuzigungsgruppe, Maria, Petrus, die heiligen drei Könige, aufserdem zwei Wappen (eines mit Lamm, das andere mit Zinne) und mit Silberbuchstaben auf schwarzem Emailgrunde die Inschrift: *Anno millesimo trecentesimo septuagesimo nono.*

Ein in Braunsberg noch vorhandener, ehemals dem Georgshospital gehörender Kelch aus dem XV. Jahrh. hat auf dem Nodus zwischen Rosen die Buchstaben des Namens *Georgi;* ein anderer zeigt ein Bild der heiligen Jungfrau mit der Inschrift auf Spruchband: *S. Maria, ora pro nobis* und das Wappen der Familie Hosius mit der Umschrift: *Anna Hosin 1588;* am Fufse die Inschrift: *Salva nos Jesu, pro quibus virgo mater te orat.* Kunstvoll gearbeitet und mit Pflanzenornament und Spruchbandverschlingungen, darauf eine Inschrift, geschmückt ist ein anderer Kelch vom Jahre 1489. — Die Kirche von Rössel bewahrte zwei kunstvoll gearbeitete Kelche *(affabre facti)*, davon einer mit Bildern von Mönchen, der andere mit Wappen des Bischofs Lukas († 1512). Unter den neun Kelchen der Kirche von Wartenburg (Ermland) war einer mit dem Namen Jesus *„in pomo"* geziert, der andere auf dem Fufse mit dem Bilde der heiligen Jungfrau, der dritte auf dem kreisrunden Fufse mit dem Bilde des Gekreuzigten und Blumen *(cum pede orbiculari cumque imagine crucifixi et floribus in pede insculptis)*, ein vierter *„cum imaginibus in pede Salvatoris, Crucifixi, S. Joannis Bapt., S. Dorotheae, S. Catharinae"* etc.

Den Höhepunkt der Goldschmiedekunst dürfte ein Kelch in der Schlofskapelle zu Marienburg bezeichnen, welcher durch den Reichthum und die Zierlichkeit seiner Formen mit Recht Bewunderung erregt.

Dafs auch die Patenen mit Figuren von Heiligen, dem Bilde des Heilandes, einer Hand u. dgl. geziert waren, beweisen die angezogenen Angaben der Inventarien und noch vorhandene Beispiele (Braunsberg).

Jede Kirche hatte wenigstens ein Paar Ampullen von Silber; die meisten aber waren aus Zinn. Ein schönes Exemplar ist aus einer Kirche der Marienburger Niederung ins Gewerbemuseum nach Berlin gekommen; aber die ost- und westpreufsischen Kirchen bewahren noch viele spätmittelalterliche Ampullen von vortrefflicher Arbeit, z. B. die Katharinenkirche zu Braunsberg. In dem Inventar des Domes zu Frauenburg (1598) stehen verzeichnet: *Ampullae duae altae argenteae et deauratae ventriculosae habentes fistulas cum imaginibus B. Virg. et S. Sebastiani sub fistulis. — Ampullae duae minores ventriculosae deauratae cum angelis in cooperculis.*

Neben den Mefskelchen findet sich regelmäfsig erwähnt ein *scyphus* oder *„calix* (meistens *stanneus* oder *aereus) pro ablutione communicantium"*. Wormditt: *„Scyphus arg. in supremitate labri auratus ponderis mr.* $1^1/_2$ *pro ablutione communicantium."* Es wurde nämlich noch bis ins XVIII. Jahrh. hinein den Kommunizirenden nach Empfang der heiligen Gestalten eine Ablution gereicht, aber nicht Wein, sondern Meth. Daher in den Kirchenrechnungen die stets wiederkehrende Ausgabe *„pro mulso communicantium"*.

Grofs war in vielen Kirchen der Reichthum an Reliquienkreuzen und sog. Pacificalien, gewöhnlich aus Silber oder vergoldetem Kupfer. Aermere Kirchen mufsten sich freilich auch mit hölzernen Pacificalien, oder kupfernen mit zinnernem oder hölzernem Fufse begnügen. Die meisten Kreuze waren Hängekreuze, und nur wenige waren von vornherein als Stehkreuze gedacht und ausgeführt worden. Aber später erhielten die Hängekreuze, selbst die runden Pacificalien, fast ausnahmslos einen Fufs, der natürlich in den Formen des Renaissance-Stiles gearbeitet erscheint. Viele der Reliquienkreuze waren überaus kunstvoll ausgeführt *(affabre, docte laboratae)*. Die Kreuzesarme schlossen gewöhnlich in einem Dreipafs ab, darin, wie auch in der Kreuzung, Reliquien unter Kristall, auf der andern Seite etwa ein Kruzifixus über der Kreuzung, an den Enden die Symbole der vier Evangelisten eingegraben. Die Arme selbst wurden auf ihren Flächen durch Pflanzenornament, die Leidenswerkzeuge u. dgl. belebt, an ihren Kanten mit dem beliebten kammartigen Ornament oder aufsteigenden Krabben, oder auch wohl, und zwar sehr häufig, mit rothen Korallen oder silbernen und vergoldeten Kügelchen eingefafst. Beispiele aus einer ermländischen Dorfkirche (1598): *Pacificale magnum argenteum inauratum altitudinis dimidiae ulnae habens in anteriori parte in quatuor angulis necnon in medio quasdam reliquias sub vitro inclusas, in posteriori parte in quatuor angulis quatuor Evangelistarum simulacra et in medio reliquias. — Pacificale argenteum in circumferentia habens nodulos coralleos 11, cui inclusus est Agnus Dei cum reliquiis, in parte posteriori insculpta est imago B. Virginis cum parvulo Jhesu, cui appensum est strophiolum acupictum.* —

Mufsten die Reliquienkreuze zugleich als Pacificalien dienen *(Crux argentea pro pacificali; pacificale in forma crucis;* einmal: *Crux argentea inaurata sat magna cum Crucifixo in parte superiori et pacificali in basi; crux argentea cum 4 Evang. et pacificali in medio)*, so war daran auch stets ein Tüchlein von Leinen- oder Seidenstoff zum Abwischen befestigt und dieses mit Spangen, Stickerei u. dgl. geziert. Braunsberg 1598: *Crux argentea inaurata cum 15 corallis et appendentibus 2 strophiolis pro pacificali.*

Es existiren heute noch solche Reliquienkreuze, einige von beträchtlicher Höhe, in erheblicher Anzahl in den west- und ostpreufsischen Kirchen. Vgl. »Bau- und Kunstdenkmäler Westpreufsens« VI S. 154 u. a. ein besonders merkwürdiges, bei dem der Stamm als Baum mit geschwungenen Aesten und Blättern gedacht ist, in Rössel.

Die gewöhnlichste Form der eigentlichen Pacificalien war die runde *(Pacificale rotundum, orbiculatum, orbiculare)*, einer modernen Taschenuhr nicht unähnlich. Auf der einen Seite befanden sich unter Glas Reliquien, auf der andern waren in der Regel Darstellungen von Heiligen oder heiligen Geheimnissen eingravirt: Maria mit dem Kinde, Verkündigung, Krönung Marias, Trinität, Agnus Dei, Veronica mit dem Schweifstuche, gewöhnlich der Patron der Kirche oder der Heilige des Altares, zu welchem das Pacificale gehörte. Um den äufsern Rand schlingt sich oft ein Pflanzen- oder Weinrankenornament herum, oder er ist *(in ambitu, in circumferentia)* mit Korallen oder silbernen Kügelchen, echten oder unechten Edelsteinen *(cum lapidibus Turcicis fictis; cum gemmis fictis sive Perlenmutter)* besetzt. Als Aufhängsel diente eine seidene Schnur oder ein goldenes Kettchen. Selbstverständlich fehlten die *strophiola* nie.

Fast jede Dorfkirche hatte ein solches „*Pacificale orbiculare*" aufzuweisen, ganz arme ausgenommen, bei denen sich sogar hölzerne verzeichnet finden, die aber auch nicht des Schmuckes ermangelten *(P. ligneum cum facie Salvatoris, cum Agno Dei)*. Gröfsere Kirchen hatten wohl auch für jeden Altar neben dem Kelche ein besonderes *Pacificale*, sei es in runder, sei es in Kreuzform. So verzeichnete das Braunsberger Inventar von 1598 9 runde Pacificalien, von denen nur eines noch vorhanden ist, eines in quadratischer Form mit Fufs, geschmückt mit Korallen und kostbaren Steinen, 15 Reliquienkreuze bezw. Pacificalien in Kreuzesform. — Es gab aber auch quadratische, oblonge, ja herzförmige Pacificalien, ja „*Agnus Dei pro pacificali*".

Im Inventar des Frauenburger Domes von 1598 finden sich folgende kostbare „*Reliquiaria sive Pacificalia*" verzeichnet: *Unum insigne pacificale deauratum rotundum cum pede gemmis et globulis de Perlenmutter distinctum habens intus particulam ligni S. Crucis a Rege Franciae datam. — Alterum insigne deauratum rotundum absque pede cum diversis gemmis et*

globulis de Perlenmutter habens intus imaginem S. Barbarae de Perlenmutter. — Tertium rotundum deauratum absque pede habens ex una parte imaginem Nativitatis Domini, ex altera Annuntiationis B. Virginis. — Quartum rotundum deauratum absque pede minus cum gemmis quatuor et globulis de Perlenmutter quatuor habens imaginem S. Barbarae de succino fulvo. — Praeter prius expressa pacificalia sunt alia quoque rotunda deaurata, ex quibus duo gemmas habentia et tria absque gemmis.

Aufserdem werden in den Inventarien als Reliquienbehälter aufgeführt: Kästchen von Holz, mit Eisen beschlagen, mit vergoldetem Kupfer oder mit Seidenstoff überzogen, versilberte oder vergoldete Arme aus Holz, Tabernakel von Silber oder Kupfer, Monstranzen, z. B. *Monstrantia parva argentea cum columna cristallina in medio continens reliquias.* Die Pfarrkirche zu Rössel (Ermland) hatte eine silberne Monstranz, die zugleich als Reliquiar dienen mufste, indem ein „*trunculus cum reliquiis affixis*" eingesetzt wurde.

Die Pfarrkirche von Heilsberg bewahrt heute noch eine kupferne und vergoldete Büste der heiligen Ida mit silberner Krone auf dem Haupte und Korallenschnur um den Hals, darin Reliquien. Die Kirche von Rössel besafs ehemals ein Bild der heiligen Katharina, deren Kopf und Basis aus Silber, der Körper aus Bernstein.

Wenden wir uns nunmehr zu dem Reichthum an kirchlichen Gewändern, welche in den Wandschränken der Sakristeien geborgen wurden: Pluvialien, Humeralien, Mefsgewänder.

Der Name „Chorkappe", welcher uns für den jetzt gebräuchlicheren „Pluviale" in den Inventarien des XVI. Jahrh. noch begegnet, weist hin auf die ursprüngliche Bestimmung dieser Gewänder: sie waren das eigenthümliche Kleidungsstück der Chorsänger, bis sie dann auch von den Chorherren angenommen wurden und schliefslich in den allgemeinen kirchlichen Gebrauch übergingen. Noch im Jahre 1598 zählt ein Inventar des Frauenburger Domes acht gröfsere Pluvialien für die Choralisten, ja sogar sechs kleinere, aus einem Wollstoffe gefertigte für die Kerzenträger. Ueberhaupt kommt um diese Zeit nicht selten für die Kleider der ministrirenden Knaben die Bezeichnung „Pluviale" vor. Die gröfste Zahl der Chorkappen haben wir naturgemäfs in den Dom- und Stiftskirchen zu suchen (in Frauenburg etwa 30), während die einfachen Landkirchen entweder gar keine, oder nur höchst wenige und einfache besafsen.

Die Stoffe, aus welchen die Pluvialien gefertigt wurden, waren Seidengewebe unter den verschiedensten Namen (Kemmich, Harras, Damast, Atlas), Gold- und Silberbrokate, einfacher und gemusterter, auch goldbrochirter Sammet — in Weifs, Roth (Röthlich, Karmoisin), Grün, Blau, aber auch einfache Wolle *(rasum, semirasum)* und noch minderwerthigere Stoffe, wie Taffet, Macheier, Dirdumdey (?). Die Seidenzeuge waren in der Regel noch mit Figuren- oder Blumenornamenten durchwebt, entweder in Gold oder farbiger Seide. Bei den älteren Gewändern werden auch eingewebte Thiergestalten erwähnt. So besafs die Domkirche in Frauenburg 1598 vier ältere Pluvialien von rothem Seidenstoff mit eingewebten Thiergestalten in Gold und farbiger Seide, die Schlofskapelle in Königsberg eines „gulden gestreift mit Löwen", Rössel eines aus grünem Kemmich mit goldenen Löwen, ein anderes aus Damast mit Hunden und Adlern in Gold *(cum canibus et aquilis aureis)*, Allenstein ein solches aus Kemmich mit goldenen Hirschen. Auch die mit Einzelfiguren oder figürlichen Darstellungen durchwebten Seidenstoffe waren in den Kirchen des Ostens zahlreich vertreten. Ein Braunsberger Inventar von 1598 führt ein Pluviale auf aus rother Seide mit eingewirkten Engeln und Lilien, das Frauenburger eines aus Karmoisin-Sammet mit eingewebten Seraphim. Die Braunsberger Pfarrkirche besafs einst ein kostbares Pluviale aus Sammet mit geschnittenen Dessins und Goldbrochirungen in einem grofsen und besonders schönen Granatapfel-Muster (Ende des XV. Jahrh.). Später ist es zu einer Kasel verarbeitet worden und als solche noch im Gebrauche.

Die kostbarsten Stoffe wählte man für die Ränder *(limbi)* der Pluvialien, sowie für das Schildchen auf dem Rücken. Denn diese Theile mufsten ja besonders ausgezeichnet werden. So werden aufgeführt „*limbi*" aus violettem, golddurchwirktem Seidenstoff bei einer Kappe aus rothem Sammet, oder mit in Seide eingewebten Heiligen (Apostel), oder ganzen biblischen Szenen, z. B. aus der Passion, oder aus goldbrochirtem (rothem) Sammet bei einem Pluviale aus röthlichem Sammet, oder aus Goldstoff bei einer Kappe aus grünem, geblümtem Sammet.

Säume mit Stickereien in Gold und Seide kommen in der Spätzeit, nachdem sich die Kunst der Figurenweberei zu grofser Vollendung entwickelt hatte und der Kunst der Bild- und Wappensticker eine gefährliche Konkurrenz machte, nicht zu häufig vor, namentlich wenn man dahin nur diejenigen Arbeiten zählen will, welche in den Inventarien ausdrücklich als *„acu picti“* und nicht schlechthin als *„picti“* oder *„effigiati“* oder *„variegati“* oder als *„Pluviale aurophrigianum“* bezeichnet werden. So begegnen uns im Frauenburger Dome zu Ende des XVI. Jahrh. nur etwa fünf Pluvialien mit in Seide oder auch in Perlen gestickten Rändern (eines mit Gold und Perlen durchwebt, *contextum*), in der sonst reich ausgestatteten Kirche von Wormditt nur eines und ein anderes in Gold und Seide *„pictum“*.

Was von den vorderen Säumen, das gilt auch von den Schilden; sie waren im ausgehenden Mittelalter wohl meistens nur mit eingewebten Figuren oder figürlichen Darstellungen geschmückt (Maria, englischer Grufs, Heiland, Trinität, Kreuzigung, Geifselung Christi u. a.), seltener in Gold, farbiger Seide, Perlen gestickt: Verkündigung, Himmelfahrt Marias, Krönung in seltenen Perlen (Frauenburg); die heilige Jungfrau auf der Sonne stehend, Taufe Christi, Petrus und Paulus u. a. Sehr beliebt war im späteren Mittelalter der Perlenschmuck an den Schilden, wie auch an den Leisten *(listae)*. Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig bewahrt kostbare Stücke dieser Art, andere zählen die Elbinger Inventarien von 1544, 1547, sowie die Frauenburger aus dem Ende des XVI. Jahrh. auf.

Zur Ausschmückung des Schildes an den Chorkappen dienten ferner: die das Ganze einsäumenden Fransen von mehrfarbiger Seide, dann silberne und vergoldete Knöpflein, Spangen *(bullae argenteae)*, auch „Perlenknöpfe“, Kügelchen, auch *nodi* von Kristall in Silber gefafst, von Bernstein, auch schwarzem Bernstein *(succinum nigrum)*, Berille, *globuli de calcedonio*, Herzlein von Bernstein, quastenartig herabhängend. Die Schildchen hingen manchmal an *„phialae aureae“*. Kunstvoll behandelt wurden auch die das Pluviale vorn über der Brust zusammenhaltenden Agraffen (Heften, *fibulae, pectorale, capulus*). Seltener waren sie aus vergoldetem Messing, meist aus vergoldetem Silber, auch wohl mit Perlen und Korallen, Kreuz und Korallen, Blumen und Perlen geschmückt.

Keines der gottesdienstlichen Gewandstücke hat im Laufe der Zeit eine so radikale Umgestaltung erfahren, als das Humerale. Ursprünglich ein aufsteigender Kragen und dazu bestimmt, für das Mefsgewand einen passenden oberen Abschlufs, eine Krönung, zu bilden, ist es heutzutage zu einem unscheinbaren leinenen Tuche geworden, und die Stola hat einigermafsen die Ausfüllung der am hinteren Halse des Priesters entstehenden Lücke übernehmen müssen. Diese Humeralien nun wurden im Mittelalter mit verschwenderischer Pracht, fast noch reicher als die Kaseln selbst ausgestattet. Solche kommen nun auch in den Kirchen des deutschen Nordostens häufig, sehr häufig vor und erhielten sich dort bis ins XVII. Jahrh., wo sie dem einfachen römischen Humerale Platz machen mufsten. Selbstverständlich haben wir die kostbarsten Stücke wieder in den Kathedral- und reicheren Stadtkirchen zu suchen, während sie in den Landkirchen nur ganz vereinzelt, in den kleineren Stadtkirchen in nur geringer Zahl vorkamen. Ueber die Form und Verzierungsweise der Humeralien im ausgehenden Mittelalter geben uns die in der Gewand- und Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig noch erhaltenen Stücke (in photographischen Nachbildungen bei Hinz II: Tafel II, XIII, XIV, XVI, LVIII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV) genügenden Aufschlufs. Anderswo als in Danzig sind uns weder ganze Stücke noch einzelne Theile begegnet. Sehr begreiflich. Waren dieselben einmal aufser Gebrauch gestellt, so wurden sie nicht etwa, wie es vielleicht heute bei dem mehr entwickelten historischen Sinn geschehen würde, in der Gewandkammer als Reliquien einer vergangenen Zeit aufbewahrt, sondern sie wurden in ihre einzelnen Theile auseinander gelegt und diese dann für andere Gewänder verwerthet oder verkauft, um dafür andere Paramente anzuschaffen, was bisweilen die Visitatoren ausdrücklich anordneten. In Kriegszeiten mufsten auch gerade die kostbaren Humeralien am meisten die Hab- und Beutelust der raubgierigen Söldnerknechte anreizen.

In den Inventarien des XVI. Jahrh. werden folgende Verzierungen der Humeralien erwähnt. Die einfachsten waren wohl die aus „grünem Tuch mit goldenen Leisten“ (Borten), aus Seidenstoff in Roth, Blau, Schwarz, Grün, letztere gewifs stets mit einem goldenen Kreuze versehen. Dann folgen die „gespangten“, d. h.

mit Blättchen *(fibulae, bullae)* von Silber oder vergoldetem Silber oder Kupfer (Flittergoldblättchen) besetzten Humeralien, oder förmlich „besäeten", da auf manchen weit mehr als hundert (Heilsberg mit 132 ***bullis argenteis obsitum***) solcher Spangen angebracht waren. Mehlsack besafs ein Humerale mit ***Fibulae literatae*** (vgl. auch Hinz II, Taf. LXXXVI) im Gewicht von 84 scot. Diese ***humeralia fibulata*** werden so häufig angeführt, dafs sie wohl die am meisten übliche Art der Verzierung repräsentiren mögen. Oefter heifst es „***baccatum et fibulatum***", d. h. mit „Berlein (Löbern) und Spangen besetzt", manchmal „***partim baccatum partim fibulatum***", oder „mit grofsen und kleinen Spängen und anderem Silberwerk". Die Spangen waren entweder frei hängend ***(pendulae)*** oder angeheftet. Neben den Spangen wurden auch Perlen verwendet, daher „Perlenhumerale" (Elbing 1544), oder Perlen und Spangen zugleich (Elbing), auch Buchstaben, Buchstaben und Spangen, Kügelchen ***(globuli)*** oder Edelsteine. In der Schlofskirche zu Königsberg 1518: „ein Perlenhumeral mit silbernen und vergullten Buchstaben, dor Inne viel edlen gesteynenn", „ein humeral mit silbernen Ackenn". Zwischen diesen Zierrathen befand sich in der Regel ein silbernes oder silbern-vergoldetes Kreuz (rundes Kreuz, Elbing), oder von Perlmutter, oder auch mehrere kleine Kreuzlein, wohl auch „mit Perlen rings umstickt" oder mit Korallen (Braunsberg: ein hierosolymitanisch Kreuz von Silber übergoldt mit 5 Korallen), oder ein *Agnus Dei* („Lämmlein") aus Perlen gearbeitet (Elbing 1544; „ein humeral mit 4 Gehefftenn lemchenn unnd cron mitt perlenn, Königsberg 1518), oder aus Silber mit Edelsteinen *(cum duobus lapidibus Jacobeis.* Heilsberg) in silberner Fassung, oder der Buchstabe *S* zwischen Fibeln. Statt des Kreuzes und des *Agnus Dei* kamen auch Heiligenbilder vor, z. B. ein Bild des heiligen Jacobus zwischen 132 Spangen (Heilsberg), dasselbe Bild von schwarzem Bernstein zwischen 28 Fibeln (Heilsberg), oder Johannes und Maria neben einem vergoldeten Kreuz mit Kristall (Heilsberg), ein „***imago pietatis gemmata***" mit sechs Spangen (Rössel), eine Verkündigung in Perlen (Königsberg), eine ***annuntiatio gemmata*** (Wartenburg), Krönung Marias (Wormditt), Johann Bapt., Petrus und Paulus zwischen Spangen und Kügelchen ***(globulis quibusdam pendulis et non pendulis,*** Mehlsack), Auferstehung des Herrn (Elbing), fünf Jungfrauen, Bild Marias, Annas, Katharinas, ***radix Jesse*** (Elbing), einmal drei Löwen aus Perlen mitten unter Spangen (Elbing).

Wir dürfen annehmen, dafs die meisten dieser figuralen Darstellungen, wo etwas anderes nicht angegeben ist, in Seide, Gold und Perlen gestickt waren. Es gab aber auch Humeralien aus purem Silber(blech) oder vergoldetem Silber, wieder vielfach geschmückt mit Figuren (mit Bildern in „weifsem" Silber oder in Perlmutter. Elbing) oder „gefaltet" oder in mehrere „Glieder" getheilt. So besafs die Nikolaikirche zu Elbing 1544 silberne übergoldete und gefaltete Humeralien, von denen eines 10, zwei 11 „Glieder" hatte, die Heiligeleichnamskirche dortselbst „ein silbern übergult grofs humeral mit beumen und bildern von silber in sieben fachen", „ein silbern übergult humeral mit spangen und löbern", ein gleiches „***cum radice Jesse*** mit drei Gliedern", ein anderes mit einem übergoldeten Marienbild und sieben übergoldeten Gliedern, ein silbern übergoldetes Humeral, daran 15 Glieder; die Pfarrkirche zu Allenstein ein silbernvergoldetes Humeral von $1^1/_2$ mr. 3 scot. Gewicht (= $^3/_4$ Pfd.).

Wie reich die Domkirche zu Frauenburg an „***Humeralia pretiosa***" war, möge folgendes Verzeichnifs aus dem Jahre 1598 beweisen: ***H. unum totum margaritis contextum cum imagine Agnus Dei. — H. duo tota gemmatis floribus frondeis similis operis decorata. — H. unum cum imaginibus B. V., S. Catharinae et Dorotheae ex gemmis effigiatis. — H. cum imaginibus Salvatoris, S. Petri et Pauli ex gemmis paratum. — H. unum cum imaginibus Salvatoris, S. Joannis Bapt. et Evang. gemmis contextum. — H. duo ex argento solido tota deaurata cum imaginibus coronationis B. V. et Sanctorum. — H. vetus habens ex margaritis agnum contextum. — H. 3 ex serico viridi cum bullis maioribus et minoribus argenteis deauratis, numero 89. — H. unum vetus cum 3 bullis argenteis colore violaceo tinctis cum imagine crucifixi et duorum Sanctorum. — H. vetus cum tribus aquilis ex gemmis contextis. — H. vetus auro et serico pictum cum imaginibus SS. Margarithae, Barbarae et Dorotheae. — H. duo ex veluto rubeo cum bullis maioribus ac minoribus argenteis deauratis, num. 54.*** — Es folgt dann eine grofse Zahl einfacherer Humeralien „***cum truncis***" in verschiedenem Stoff (grünem und violettem Damast, Brokat, grünem,

schwarzem, rothem Sammet, Damast mit Namen Jesu und Mariä, Geschenk des Bischofs Cromer († 1589), *„ex veluto nigro cum nomine Jesus et Maria"*, *„ex veluto leonato cum nomine Jesu auro contexto"*, aus schwarzem Sammet mit den Wappen des Bischofs Lukas († 1512) und des Kapitels.

Ueber Form und Schnitt der Kaseln findet sich in den Inventarien keinerlei Angabe oder auch nur Andeutung; mehr über die Verzierung. Zunächst ist von Borten *(fimbriae)* die Rede, auch von Fransen, welche ringsum das Mefsgewand einsäumten. Aeltere Ornate hatten sodann auf der Vorder- und Rückseite oder wenigstens auf der Rückseite das bekannte Gabelkreuz, welches später dem lateinischen Kreuze weichen mufste oder dem einfachen Striche *(linea, hasta,* später *columna, zona).* Beide Arten der Verzierung kommen in mannigfachem Wechsel vor: Kaseln mit Dorsalkreuz oder Dorsallinie, mit Brustkreuz und Dorsallinie, mit Dorsalkreuz und Pektoralstreifen *(linea pectoralis).* Diese Kreuze oder Striche waren nun wieder bevorzugte Theile des Gewandes und wurden darum reich geschmückt. Zu den einfachsten haben wir wohl die aus andersfarbigen Seiden-, Brokat- oder Sammetstoffen aufgenähten zu rechnen. Wir finden Mefsgewänder aus schwarzem Sammet mit Dorsalkreuz und Pektoralstreifen aus violettem Brokat, aus weifsem „Schamlot" mit rothen oder auch violetten Kreuzen bezw. Streifen, aus grünem Ormesin mit Dorsalkreuz aus rothem Damast, Kaseln aus Sammet mit Dorsalkreuz aus Kemmich, aus schwarzem Tuch mit Kreuz aus geblümtem Seidenstoff, aus violettem Stoff mit Kreuz aus rothem Atlas, aus schwarzem türkischen Macheier (Macheser) mit rothem Kreuz, aus weifser Leinwand *(tela)* mit grünem Kreuz für die Fastenzeit und ähnliche Kompositionen. Dann folgen die Kreuze bezw. Striche aus Goldstoff *(tela aurea* oder *auro texta),* oder Goldstoff mit eingewebten farbigen Blumen, Heiligenfiguren, Krucifixus (Königsberg 1518: ein gulden Kreuz mit Sternen. Wartenburg 1597: *cum cruce stellata).* Den vollendetsten Grad der Dekoration bezeichnen aber die Stickereien in Gold und farbiger Seide, in Perlen und Edelsteinen, wobei es jedoch manchmal zweifelhaft bleibt, ob Webereien oder Stickereien gemeint sind, z. B. die *linea dorsalis* mit Perlen und Edelsteinen *„contexta"*, oder ein Dorsalkreuz mit den *„mysteria B. Virg. ex auro et serico ornata"*, oder eine aus Belgien gekaufte Sammetkasel mit Dorsal- und Pektoralkreuz, darin *„historiae S. Luciae et aliarum Sanctarum elegantissime expressae"* (Dom Frauenburg), oder *„descendente zona cum imaginibus"* (Braunsberg), oder *„cum cruce effigiata tribus magis"*, oder *„cum cruce aurophilana"*, oder *„cum cruce aurea sanctorum imaginibus insignita"* (Pfarrkirche Frauenburg), oder *„cum cruce, in qua nomen Jesu saepius iteratur"* oder „mit Kreuz, darin ein Salvator steht" (Königsberg). Als ganz zweifellose Stickereien in Gold, Seide, Perlen sind uns begegnet: die Wappen der ermländischen Bischöfe Nikolaus von Tüngen († 1489), Lukas Watzelrode († 1512), Andreas Bathori (bis 1599), die heiligen drei Könige, an einer Kasel mit dem Wappen des Bischofs Lukas in Perlen ausgeführt, Verkündigung, Heimsuchung Marias, die Anbetung der Magier, die Geifselung und Auferstehung Christi, die Krönung Marias, die Kreuzigung mehrmals in erhabener Arbeit *(crux elevata),* gestickte Kreuze *(casula ex viridi Kemmich cum crucibus acu pictis),* die Bilder der zwölf Apostel in Gold und Seide, die Mysterien des Rosenkranzes, Kreuz zwischen Blumenornament, Krucifixus „und andere Bilder". Oft sind die Darstellungen gar nicht angegeben, und es heifst einfach: *„acu picti"*, *„eleganter acu picti"* u. dergl.

Von Stoffen, aus denen zu Ende des Mittelalters die kirchlichen Ornate, Mefsgewänder, Stolen und Manipeln, Pluvialien gefertigt waren, begegnet uns in den Inventarien eine grofse Mannigfaltigkeit. Es sind Leinen-, Woll- und Seidenstoffe unter den verschiedensten, heute zum Theil ganz unbekannten Namen, deren Bedeutung uns nicht immer klar geworden ist. Wir lassen hier die Stoffe nach den Inventarien folgen:

1. Einfacher Seidenstoff *(holosericum, holosericum villosum),* gestreifte (grün und roth) Seide.
2. Seidenstoff mit eingewebten Adlern und Hunden (Frauenburger Dom), „mit hundigen und vogelinn" (Königsberg), „mit blumichen und hundichen" (ebendort), alter grüner Seidenstoff mit goldenen Blumen (ebendort), Seidenornat mit vielen weifsen Blumen, alter weifser Seidenstoff mit eingewebten goldenen Blumen und *„imagines turrium";* Seidenkasel mit goldenen Flügeln (?), Elbing 1544.
3. Seiden-Tobin (Braunsberg).

4. Seiden-Kartech. Ein orientalischer Seidenstoff mit Goldbrochirungen ist Nacho.
5. Damast, weifs, grün, violett, mit Gold, rothen Rosen, goldenen Löwen; weifser Damast mit Vierecken gemustert *(tesselatum)*; rother Damast mit eingewebten goldenen Blumen.
6. Atlas, blau, roth, rother Halbatlas.
7. Brokat, roth- oder dunkelgelb *(fulvus)*, violett, dunkelgelb mit weifsseidenen Blumen, Brokatell (Halbseide).
8. Sammet, schwarz, weifs, grün, roth, dunkelroth (aus Belgien), roth und geblümt, violett, grün mit rothen und blauen *(caeruleis)* Blumen, blau, blau und gelb, fleischfarbig, golddurchwirkt, *velutum variegatum florisatum*, Halbsammet, blau und gelb. Sammet ist auch das oft vorkommende *Axamit, ital. sciamito.*
9. Goldstoffe, *tela aurea*, „gulden Stück"; „gulden Stück gestreift" (Königsberg); „blau gulden Stuck mit Vogelin", mit Schiffen (Königsberg); *casula aurea* mit rother Seide *„interpolata"; casula de filo aureo rubei coloris* (Frauenburger Dom); blau, grün oder roth gulden Stück (Königsberg).
10. *Tela argentea.*
11. Kemmich in allen Farben, sehr häufig: weifs mit Blumen *„instar sericei damasci"*, blau, phönixfarbig mit eingewebten Blumen wie Seidendamast (Braunsberg); roth und golddurchwirkt und mit goldenen Thürmen *(effigiata)*, mit goldenen Vögeln, Greifen, Hirschen, Hunden, Blumen (Elbing); blau mit Gold durchwirkt *(aurophilana)*; „alte guldene Kemmichkasel, desgl. strohgoldene" (Elbing); rother und gelber Seidenkemmich (Elbing); roth mit grünen Blumen, fleischfarbig.
12. Rasch (geköperter Wollenstoff), *rasum: album cum passamanis aureis* (Dom Frauenburg), *caeruleum cum textura effigiata* (Gutstadt); *semirasum.*
13. Zara (?). 14. Forsat (?).
15. Schamlot: eine weifse Kasel mit eingewebten Bildern (Dom Frauenburg).
16. Dirdumdey, Zitrin, Zain, Halbzain, Samlet, Polimita (?).
17. Ormesin, leichter Seidenstoff, als Futterstoff, aber auch zu Kaseln verwendet *(cum texturis aureis*, Gutstadt).
18. Zindel oder Zendel, ein feines Leinengewebe (oder geköpertes Seidengewebe?).
19. Tuch *(pannus)*, sehr häufig und in allen Farben, einmal weifs mit schwarzem Kreuz; erwähnt wird *pannus Lundensis* (Heilsberg).
20. Leinenstoff, grob oder fein *(subtilis)*, einmal weifs mit grünem Kreuz *pro quadragesima* (Braunsberg). 21. Harras, Harrisch.
22. Kartech (Kattun). 23. Undulatum (?).

Braunsberg. Dr. Fr. Dittrich.

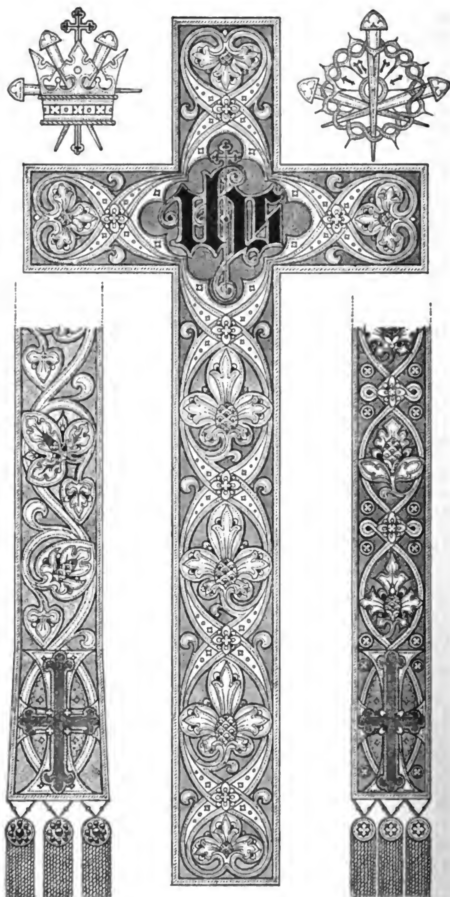
Entwurf zu einem Kaselkreuz nebst Stolen in Aufnäh-Arbeit.

Mit Abbildung.



ür einfache, rein ornamentale Stickereien, die zur Verzierung kirchlicher Gewänder als Kreuze, Stäbe, Borten etc. sich eignen, fehlt es fast ganz an mittelalterlichen Vorbildern, zumal aus dem Bereiche der Applikations-Technik, welche sich ihrer leichteren Ausführbarkeit wegen besonders empfiehlt. Zwar hat das Mittelalter die in der Renaissance-Epoche, namentlich in Italien und Spanien so beliebten, auch jetzt vielfach wieder eingeführten Aufnäh-Arbeiten nicht ganz vernachlässigt. Für rein dekorative Zwecke, für welche sie sich ja auch vornehmlich eignen, scheinen sie aber damals viel mehr verwendet worden zu sein, als für feinere, dem liturgischen Gebrauche unmittelbar dienende Gegenstände. Denn, was sich an bezüglichen Beschreibungen, besonders in alten Schatzverzeichnissen findet, betrifft in der Regel Behangstücke und profane Gewänder, selten Paramente. Fast gar nichts hat sich an derartigen Applikations-Arbeiten aus dem frühen Mittelalter, nur Weniges aus der gothischen Periode erhalten. Zu dem Lehrreichsten dieser Art gehört ein kleiner Behang, der sich im Dome zu Xanten befindet und demnächst hier im Anschlusse an eine photographische Abbildung besprochen werden soll.

Wenn es sich daher um Vorlagen für kirchliche Stickereien in der Applikations-Technik handelt, welche heutzutage von den Paramentenvereinen, bezw. ihren zahlreichen, aber selten


ihs

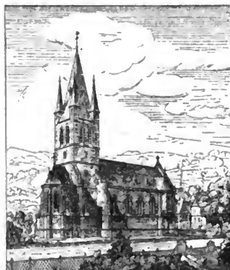
tüchtig vorgebildeten Mitgliedern mit Recht sehr begehrt werden, so stehen alte, direkt verwendbare Muster romanischen oder gothischen Stiles nicht zur Verfügung. Wir sind also hier auf neue Entwürfe angewiesen, die gerade defswegen, weil die Alten uns nur so spärliche Anhaltspunkte für derartige Arbeiten zurückgelassen haben, keine leichten Aufgaben sind. Ich habe mich defswegen, um solche zu gewinnen, an den erfahrensten Meister auf diesem Gebiete, Maler Alex Kleinertz in Köln gewandt, und bereits im I. Jahrgang dieser Zeitschrift Sp. 345/46 eine Vorlage seiner Feder gebracht mit eingehenden, die Ausführung betreffenden Erklärungen und Anweisungen. Auf diese verweise ich für die hier beigegebene Zeichnung, welche in einem Kaselkreuze besteht mit drei verschiedenen (das Monogramm Christi, eine Krone und einen Dornenreif darstellenden) Vorlagen zur Verzierung des Kreuzmittels, sowie in zwei Stolen, die auch als Kaselstäbe sowie als Dalmatiken- oder Antependien-Borten benutzt werden können. Wenn für das Kaselkreuz die einfache, dem Faltenwurf gewifs nicht förderliche lateinische Form gewählt wurde, nicht diejenige des Gabelkreuzes, welche mit der gothischen Kaselform (deren Drapirung sie erheblich begünstigte) verschwand, so hat das darin seinen Grund, dafs diese Kaselform bisher nur wenig Eingang gefunden hat und trotz aller ihrer Vorzüge keine Aussicht bietet, die Zopfkasel zu verdrängen, zu der freilich die in mittelalterlichem Stile gemusterten Stoffe und gestickten Kreuze gar wenig passen. Schnütgen.

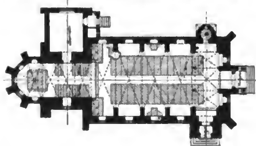
Einfache Kirchenbauten. (II.)

Mit 2 Abbildungen.

Die dritte Skizze zeigt eine ungewöhnliche Anordnung, nämlich den Thurm zwischen Chor-Absis und Kirchenschiff eingeschoben; eine Anordnung, welche bei mittelalterlichen Landkirchen in Württemberg mehrfach vorkommt. Am Rheine kenne ich nur ein Beispiel dieser Gattung, das früher so malerische, bei dem jüngsten Ausbau und der Renovation leider arg mitgenommene Kirchlein zu Afsmannshausen. In unserem Projekte dient der zwischengeschobene Thurm als Vorchor für die Kinderplätze. Die Chor-Absis baut sich vor demselben fünfseitig vor. Das einschiffige Kirchenschiff, sowie das Chor und Vorchor sind mit Kreuzgewölben überwölbt; in dem ersteren sind die Strebepfeiler eingebaut, an den Seitenwänden tiefe Nischen bildend zur Aufnahme der Beichtstühle, Seitenaltäre, Taufstein u. dergl. Die geräumige Sakristei liegt auf der Südseite des Thurmes, in direkter Verbindung mit dem Chore. Die Kirche hat einen Haupt- und einen Seiten-Eingang, beide mit Vorhallen versehen, sowie eine gewölbte Empore, zu welcher die südlich gelegene Wendeltreppe hinaufführt. Aufser dem in der vorgebauten Chor-Absis gelegenen Hochaltar ist in den östlichen Nischen des Schiffes noch Raum für zwei Seitenaltäre. Das Schiff, das Vorchor und die Orgelbühne enthalten 250 *qm* Innenraum, d. i. nach Abzug des Platzes für die Seitenaltäre, Beichtstühle und Orgel Raum für

Nr. 3. Mafsstab 1 : 600.





Perspektivische Ansicht von Nordosten und Grundrifs.

600 Plätze (Steh- und Sitzplätze); die Kirche genügt also einer Gemeinde von 1000 Seelen. Die Kosten betragen bei 395 *qm* bebauter Grundfläche einschliefslich Thurm 50000 Mark.

Die eingebauten Strebepfeiler sind bei Geistlichen und Laien häufig noch ein Stein des Anstofses, meistens aus Vorurtheil. Es ergeht denselben nicht besser, als den zweischiffigen Kirchen, und doch sind die letzteren in manchen Fällen so aufserordentlich praktisch; aber wegen der gegen sie herrschenden Voreingenommenheit — man befürchtet, ganz mit Unrecht, die Mittelsäulen verdeckten den Altar — kommen sie so selten, fast nie zur Ausführung. Ueber die zweischiffigen Kirchen ein anderes Mal, hier nur Einiges über die eingebauten Strebepfeiler.

Es wird vielfach behauptet, dieselben machten in Folge des vielen Mauerwerkes die Kirche kalt und unfreundlich. Im späteren Mittelalter kommen die eingebauten Strebepfeiler recht häufig vor, den vorerwähnten Mifsstand habe ich aber in solchen Kirchen nicht vorgefunden. Dagegen hat diese Anordnung manchen Vortheil, vor allem den der gröfseren Billigkeit, besonders bei einschiffigen Kirchen. Nehmen wir das vorliegende Beispiel: das Schiff hat zwischen den Pfeilern 8 *m* Spannung, zwischen den Mauern 10 *m*. Bei einer Gewölbespannung von 8 *m* gibt eine innere lichte Höhe von 10 *m*, welcher eine Höhe der Schiffsmauern von 10,3 *m* entspricht, ein zwar bescheidenes doch immer noch gutes Verhältnifs, während zur Erreichung desselben guten Verhältnisses bei einer Spannung von 10 *m* die Innenhöhe mindestens 14 *m* und die Höhe der Schiffsmauern 14,30 *m* betragen müfsten. Das ist also ein Unterschied von 4 *m* Gebäudehöhe und ein ganz erheblicher Unterschied in Bezug auf den Kostenpunkt, dem gegenüber der Ausfall des Raumes, welchen die eingebauten Strebepfeiler im Innern einnehmen und welcher in unserer Skizze nur etwa 6 *qm* beträgt, nicht in die Wagschale fällt. Zum Zweiten sind die Nischen, welche die eingebauten Pfeiler an den Wänden bilden, aufserordentlich praktisch zur Aufstellung von Beichtstühlen und Seitenaltären, und geben dem Inneren ohne Zweifel eine schönere Gliederung, als die glatten Mauerflächen.

Noch möchte ich ein Wort für die in Stein gewölbten Emporen einlegen. Man findet in den neueren mittleren und kleineren Kirchen so häufig, fast ausnahmslos, in Holz gebaute Emporen, welche denselben in den seltensten Fällen zur Zierde gereichen. Ich erinnere mich nicht, eine solche Empore aus gothischer Zeit gesehen zu haben, wohl aber haben viele, romanische wie gothische, namentlich spätgothische Kirchen aus Stein konstruirte Emporen. Auch hier ist es wieder der Kostenpunkt, der gegen die Ausführung in Stein in's Vordertreffen geführt wird. Nun ist ja nicht zu leugnen, dafs die erste Ausführungssumme für die Stein-Empore höher sein wird, als für eine gleich grofse Holz-Empore. Bei genauer Berechnung und sachgemäfser Ausführung der ersteren ist dieser Mehrbetrag aber keineswegs bedeutend, und verschwindet in Folge der Mehrkosten der Unterhaltung der Holz-Empore auf die Dauer ganz und gar. Dafür ist aber die Stein-Empore ungleich stilvoller und monumentaler. Ich habe bei allen meinen Kirchenbauten in den letzten 10 Jahren, auch den einfachsten, die Stein-Empore eingeführt, ohne merkliche Erhöhung der Baukosten, aber meinen Auftraggebern und mir zur grofsen Freude.

Das Baumaterial betreffend, sind die hier vorgeführten drei Skizzen in Backstein-Mauerwerk mit Werkstein-Architektur projektirt, die Dächer in Holzkonstruktion mit Schieferdeckung. Die Wahl des Baumaterials ist wichtig für den Charakter und die Erscheinung des Bauwerkes, so wichtig wie die Wahl des Planes und des Baustiles. Das gilt besonders von den Mauersteinen. Es ist nicht gleichgültig, wie vielfach angenommen wird, ob ein Plan in Bruchstein- oder Backstein-Mauerwerk ausgeführt wird, oder ob man in einer bestimmten Gegend in Bruchstein oder Backstein baut. Im Allgemeinen sollte als Grundsatz gelten, dasjenige Material zu nehmen, welches am Orte oder in dessen Nähe gewachsen ist, vorausgesetzt, dafs es die erforderlichen Eigenschaften besitzt. So thöricht es sein würde, in einer an natürlichen Bausteinen armen Gegend, in welcher der Backsteinbau üblich und ausgebildet ist, die ersteren mit vielen Kosten als Baumaterial zu beziehen, ebenso unrichtig wäre es, dort, wo natürliche Bausteine vorhanden sind, die künstlichen zu verwenden. Wir leben freilich unter der Herrschaft des Backsteinbaues, eine Folge unserer erfindungsreichen, schnelllebigen und das Ideale über das rein Praktische vielfach vergessenden Zeit. Die Einwirkung dieser Herrschaft auf die künstlerische

Seite des Bauwesens ist keineswegs erfreulich: man sehe sich in den Städten die uniformirten Häuserreihen, auf dem Lande das moderne Bauernhaus an. Ist nicht besonders das Letztere ein Urbild von Nüchternheit und Geschmacklosigkeit geworden? Mufs es einem nicht im Herzen wehe thun, wenn man auf's Land hinausgeht und jene schönen, malerischen fachwerkgebauten Giebelhäuser immer mehr verschwinden sieht, welche, jedes eigenartig, ob reich mit Erkern und Altanen, oder einfach unter Strohdach, den Landstädten und Dörfern ein so reizendes Gepräge geben, während an ihrer Stelle die nüchternsten modernen viereckigen Kasten sich breit machen? Es ist wirklich ein Jammer um diesen nüchternen Sinn heutzutage auf dem Lande; wieviel ist demselben schon zum Opfer gefallen und mufs ihm Tag für Tag noch erliegen! Die alten Städtchen verlieren ihren Charakter mehr und mehr, die alten Thürme und Mauern werden unbarmherzig geschleift, die altehrwürdigen Fachwerkhäuser niedergerissen und durch Backsteinkasten ersetzt; fürwahr, die Zeit liegt nicht mehr fern, wo unter der Herrschaft des Backsteines und mit Befolgung des überall sich breit machenden Stichwortes „Licht und Luft" Alles nivellirt, Alles: Häuser, Strafsen, Plätze, viereckig uniformirt sein wird. Dann wird ein Städtchen dem anderen, ein Dorf dem anderen gleichen wie ein Ei dem anderen und nur die Anzahl der Fabrikschlote und ein mehr oder minder hoher Kirchthurm werden die alleinigen äufseren Kennzeichen für die Ortschaften abgeben! Die Hauptschuld daran trägt, wenn auch indirekt, der Backstein. Fast allenthalben, wohin derselbe nicht vorgedrungen ist, hat sich noch eine gute alte Tradition des Fachwerk- und Bruchsteinbaues erhalten — leider werden diese Gegenden immer seltener —, während da, wo er herrscht, Alles die nüchternste Prosa athmet. Wieviel schöner und auch monumentaler wirkt ein mit Verständnifs ausgeführtes Bruchstein-Mauerwerk, als die eintönig liniirte Fläche der Backsteinmauer. Allerdings erfordert das erstere mehr Fleifs und Sorgfalt, und der Maurer mufs ganz besonders darauf eingearbeitet sein; das zu lernen halten die Leute aber dort, wo der bequemer und leichter zu hantirende Backstein seinen Einzug gehalten hat, meistens nicht mehr der Mühe werth. Man wende zu dessen Gunsten nicht ein, er gebe trockeneres Mauerwerk, als der Bruchstein, das hängt ganz von der Beschaffenheit des einen und des anderen ab: ein poröser Backstein nimmt ebenso sehr die Feuchtigkeit an, wie ein solcher Bruchstein, und umgekehrt nimmt ein dichter Bruchstein ebensowenig Feuchtigkeit an, wie ein gut gebrannter dichter Backstein. Man beachte bei den Bruchsteinen nur, dafs sie zeitig gebrochen und nicht vermauert werden, solange sie noch Bergfeuchtigkeit enthalten. Dafs der Bruchsteinbau dort, wo die Steine zu Hause sind, ungleich billiger ist, als der Backsteinbau, will ich nur vorübergehend erwähnen.

Der Stil der vorgeführten Skizzen ist der gothische vom Anfange des XV. Jahrh. Es ist nicht nur Vorliebe für diese Stilrichtung, wenn ich dieselbe für die geeignetste halte, sowohl für die einfachen Kirchen wie für unsere Kirchenbauten überhaupt, es ist vielmehr gewifs, dafs keine gothische Zeit so mannigfaltig, so leicht und frei in ihrer Formgebung war, keine Stilrichtung einen für Deutschland so eigenartig und prägnant ausgebildeten Charakter trägt, keine sich unseren Bedürfnissen und Anschauungen besser anpafst, als die Stilrichtung dieser Zeit. Leider wird das von den meisten Architekten verkannt oder übersehen; denn wir haben selbst unter den deutschen Gothikern nur wenige, welche in diesem Stile zu Hause sind. Die meisten haben sich mehr oder weniger von dem Werke Viollet-le-Duc's beeinflussen lassen und thun das noch heute. Es bedarf keiner Erwähnung, dafs ich dieses vortreffliche und für die französische Kunstgeschichte so verdienstvolle Werk nach Gebühr schätze; der neuen deutschen gothischen Richtung war dasselbe aber in nicht günstigem Sinne verhängnifsvoll; denn es entfremdete unsere Architekten dem vaterländischen Stil und brachte ihnen dafür die frühfranzösischen Formen, welche in der Art, wie sie auf unsere Verhältnisse übertragen werden, selten befriedigen. Diese reizenden Darstellungen der herrlichsten Werke sind namentlich für die jüngeren Architekten zu verführerisch, und es ist bequemer, denselben die Motive für neue Entwürfe zu entnehmen, als die vaterländischen Baudenkmäler von Land zu Land, von Stadt zu Stadt zu besuchen und zu studiren. Dafs ich nicht übertreibe, davon habe ich vor Kurzem wieder einen Beweis in der Ausstellung von Konkurrenz-Entwürfen zu einer Kirche gesehen, in welcher, obschon der Baustil den Konkurrenten vollkommen freigegeben, nur 3 oder 4

von den 56 ausgestellten Entwürfen im deutsch-gothischen Stile gehalten waren, aber keiner war darunter, der denselben vollkommen beherrschte.

Um wieder auf unsere einfachen Kirchen zurückzukommen, so will ich bei der Hervorhebung des gothischen Stiles aus dem Anfange des XV. Jahrh. keineswegs verkennen, dafs nicht auch aus anderen Stilperioden, namentlich aus der romanischen und frühgothischen, reizvolle Landkirchen erhalten sind, welche als werthvolle Vorbilder zum Studium genommen werden können. Die frühgothischen erfordern im Allgemeinen etwas mehr Aufwand, und was die Uebertragung der romanischen in unsere Zeit erschwert, darüber habe ich mich in dem Aufsatze „Einiges über Missionsbauten" im V. Hefte dieses Jahrg. näher ausgesprochen. Mit Recht verlangt man heutzutage leichte Pfeilerstellungen und gröfsere Fensteröffnungen, nicht nur um dem allgemeinen, hier berechtigten Bedürfnifs nach Luft und Licht gerecht zu werden, sondern auch um das wirkungsvollste Mittel zur Ausschmückung der Kirchen, welches uns die wiederaufblühende Glasmalerei an die Hand gibt, in möglichst ausgedehnter Weise anwenden zu können, denn auch unsere Landkirchen sollen mit gemalten Fenstern geschmückt werden. — So weist uns Alles auf den gothischen Stil und namentlich auf diejenige Zeit desselben hin, welche in ihrer Formgebung unseren Verhältnissen und Bedürfnissen am besten sich anpafst und mit den einfachsten Mitteln herzustellen ist, das ist m. E. die Zeit zu Anfang des XV. Jahrh.

Frankfurt a. M. M. Meckel.

Nachrichten.

Die kathol. Pfarrkirche in Nieheim, welche zu den interessantesten Baudenkmälern im Kreise Höxter zählt, wird jetzt im Aeufseren und Inneren gründlich restaurirt. Leider ist das schöne Gebäude nicht Jahre, sondern Jahrhunderte vernachlässigt und dem „Zahne der Zeit" überlassen, sodafs es schwer halten wird, dem Verfalle Einhalt zu thun. Die Ausweichungen der Seitenwände und Säulen, die Risse in den Mauern und dem Gewölbe sind so bedeutend, dafs die ganze vervollkommnete Technik unserer Tage dazu gehört, dieselben nicht zu beseitigen — das ist unmöglich —, sondern nur durch Verankerungen, Vorlegungen von Strebepfeilern etc. so auszubessern, dafs kein Einsturz mehr zu befürchten ist. Jeder Kunstfreund wird es der Stadt Dank wissen, dafs sie endlich energisch ans Werk geht, um ein Kunstdenkmal zu retten, welches so beredtes Zeugnifs von dem Kunstsinn und der Opferfreudigkeit der Altvorderen gibt.

Wie die meisten mittelalterlichen Kirchen ist auch die Nieheimer nicht in all ihren Theilen in denselben Formen zur Ausführung gebracht, sondern fortschreitend mit der Entwickelung der Gothik in den frühesten bis spätesten Formen. Die Kirche ist, wie die meisten gothischen Kirchen in dem nördlichen Deutschland, eine dreischiffige Hallenkirche ohne Kreuzarme mit drei polygonen (fünf Seiten des Achteckes) Chorabschlüssen. In der Anlage des Grundrisses zeigt sich noch der Einflufs des romanischen Stiles, da das Mittelschiff die doppelte Breite der Nebenschiffe hat. In dem Aufbau aber tritt die Gothik in dem westlichen Theile des Schiffes schüchtern, in den beiden Chorabschlüssen der Nebenschiffe schon siegesbewufst und triumphirend und in dem Chorabschlusse des Hauptschiffes schon alternd auf. Die Kirche präsentirt uns daher die Gothik vom Anfang bis zu Ende, vom Entstehen bis zum Verfall.

Der drei Stockwerke hohe viereckige Thurm, leider ohne Helm, nur mit einer nothdürftigen Bekrönung versehen, zeigt die Form, wie sie besonders bei den Backsteinbauten in Norddeutschland im XIII. bis XV. Jahrh. allgemein beliebt war. Derselbe steht im Westen vor der Kirche. In der unteren Etage ist das Hauptportal der Kirche mit einfachen, aber schönen Formen (birnförmige und runde Stäbe) verziert. Das Paradies (der Raum in dem Thurme) ist mit einem Kreuzgewölbe überspannt. Der Eingang in die Kirche ist noch durch einen Rundbogen (Halbkreis) hergestellt — Beweis dafür, dafs der Thurm jünger ist, als der westliche Theil der Kirche.

Die drei Schiffe der Kirche werden getrennt durch je einen viereckigen Pfeiler und je zwei runde Säulen. Letztere haben ganz einfach verzierte Kapitäle, welche ohne Frage zu den ältesten aus der gothischen Zeit gehören. Der Eckpfeiler zwischen den beiden Nebenchören und dem Hauptchore nähert sich schon dem Säulenbündel, indem die einzelnen runden Halbsäulen mit einzelnen verschieden geformten Kapitälen versehen sind. In dem Hauptchore setzen sich die Rippen und Gurten auf Halbsäulen mit verschieden geformten, reich ausgeführten Kapitälen. Dasselbe ist auch der Fall in den beiden Nebenchören, welche nach Ansicht des Schreibers dieses das Schönste an der Kirche sind. Dieselben sind fünfseitig (fünf Seiten des Achteckes, welches in dem Kreise konstruirt ist, dessen Durchmesser die Breite des Nebenschiffes ist), drei Seiten sind mit Fenstern versehen, die beiden anderen (nach

dem Hauptchore) sind vermauert. Die fünf Seiten sind in sehr schöner Weise gleich von unten an markirt durch runde Wandsäulen mit Sockel, Schaft und Kapitäl. Auffallend ist hierbei, dafs die Kapitäle nicht so hoch liegen, dafs sich die Rippen des Gewölbes unmittelbar darauf ansetzen, sondern dafs dieselben erst noch 1 bis 2 *m* senkrecht an den Seitenwänden hinunterlaufen und dann erst auf die Kapitäle treten. Dadurch kommt ein reicher Wechsel in die Linien, welche die fünf Seiten einschliefsen. Die drei Fenster haben einen Schmuck an dem Mafswerk und den Pfosten, wie er reicher kaum sein kann. Die Fenster sind, wie alle Fenster der Kirche, dreitheilig. Das Mafswerk ist an jedem Fenster anders. Die Fensterpfosten (sowohl die beiden freistehenden wie die beiden seitlichen) jedes Fensters in dem Chore der Nebenschiffe haben innen und aufsen Sockel, Rundstab und Kapitäl, welches an jedem Pfosten anders gestaltet ist. Nimmt man dazu die in einem Punkt (Centrum) zusammenlaufenden Rippen und das querlaufende Kaffgesims, so entsteht ein Formenreichthum, der die Bewunderung jedes Kunstkenners erregt. Denkt man sich diese Chörchen stilgerecht ausgeschmückt, so wird die Wirkung eine prächtige sein. Leider wird das schöne Bild aufser einzelnen Beschädigungen an dem Mafswerk und den Kapitälen der Fensterpfosten am meisten durch einen breiten Zopfaltar entstellt, welcher hoffentlich recht bald ebenso beseitigt wird, als der des Hauptchores.

Der Abschlufs des Hauptchores, der noch zwei Vierungen mit Kreuzgewölben enthält, ist ebenfalls fünfseitig. Die Rippen des Oktogons setzen sich auf runde Wandsäulen mit Sockel und Kapitäl, während die Gurten des Chores auf eckigen Halbsäulen ruhen. Die fünf Fenster sind ebenfalls dreitheilig mit verschieden geformtem Mafswerk, aber mit einfachen Pfosten (birnförmig).

Das Gewölbe in den Nebenschiffen und zum Theil auch in dem Hauptschiffe besteht aus einem Kreuzgewölbe ohne hervortretende Rippen. Zwei Felder des Hauptschiffes, welche jedenfalls später erneuert sind (wahrscheinlich nach einem der Brände, durch welche die Kirche heimgesucht wurde), sind mit einem Gewölbe versehen, wie sie die Spätgothik herzustellen beliebte. Der Hauptchor, wiewohl er in dem Fenstermafswerk die Spätgothik (Fischblasen) zeigt, hat reine Kreuzgewölbe mit Gurten und Gräthen.

Neben dem Hauptportale unter dem Thurme hat die Kirche noch je ein Portal in der Mitte jedes Seitenschiffes. Das südliche zeigt ältere Formen als das nördliche und das Hauptportal. Bei den Säulen im Hauptschiffe sieht man unmittelbar über dem Fufsboden den oberen Theil des Sockels, ein Beweis, dafs das Schiff der Kirche vielleicht ein Meter hoch angefüllt ist.

Beim Beseitigen der weifsen Tünche im Hauptchore — das übrige ist noch nicht in Angriff genommen — hat sich herausgestellt, dafs der ganze Chor dekorirt war und zwar auf gelblich-weifsem Grunde mit Ziegelroth. Die aufgedeckten Formen an den Fensternischen, den Rippen, den Schlufssteinen (rothes Kreuz in weifsem Grunde mit kranzartiger Umrahmung), den Säulen und in den Zwickeln der Gewölbe sind noch so vollständig erhalten, dafs danach ein genaues Bild der ursprünglichen Bemalung der Kirche gemacht werden kann. Im Interesse der kirchlichen Kunst, besonders der stilgerechten Dekoration, wäre es gewifs wünschenswerth, wenn die aufgefundenen Formen und Farben ganz genau kopirt würden.

Bei Beseitigung des Zopfaltares, welcher das mittlere Fenster des Hauptchores fast ganz verdeckte und besonders durch seine Breite die architektonische Wirkung des Hauptchores verhinderte, hat sich die unversehrt erhaltene Altarplatte gefunden. Das Profil derselben, welche 2,30 *m* lang, 1,85 *m* breit und 0,25 *m* dick ist, hat sehr schöne Formen und Verhältnisse.

Zwei Kunstdenkmale aber haben sich in der Kirche erhalten, welche jeden Kunstverständigen mit besonderer Freude erfüllen: ein bis unter das Gewölbe reichendes Sakramentshäuschen und ein Taufstein. Beide sind in rothem Sandstein wahrscheinlich von demselben Meister in den besten gothischen Formen sehr reich gehalten ausgeführt.

Der Sakramentsschrein, dreiseitig (halbes Sechseck), ist bis auf die fehlenden Figuren an den vier Ecken noch ganz unversehrt erhalten und steht anderen berühmten Sakramentsschreinen, z. B. in der Wiesenkirche zu Soest, nicht nach. — Das Sakramentshäuschen in Steinheim bleibt in Gröfse und Formenreichthum wie Formenschönheit hinter demselben weit zurück.

Der Taufstein, achtseitig (vollständiges Oktogon), ist leider nur in seinem Untertheile erhalten. Der kupferne oder bronzene Deckel ist nämlich in den Stürmen der Vorzeit abhanden gekommen, wahrscheinlich geraubt und eingeschmolzen. Aber auch ohne diesen verdient dieser Taufbrunnen wegen der vielen (zwei bis drei auf jeder der acht Seiten oben, und je eine auf den acht Seiten unten) edlen und wirklich schönen Hoch-Relieffiguren und des Mafswerks den berühmtesten Taufsteinen aus dem Mittelalter, besonders aus der gothischen Zeit, an die Seite gesetzt zu werden. Möchte sich doch ein Kunstfreund finden, der die Mittel spendet, dafs vorerst wenigstens in Eichenholz statt des Holzkastens, der jetzt darauf als Deckel steht, ein Deckel hergestellt wird, der zu dem herrlichen Taufsteine pafst.

Es ist zu wünschen, dafs von einem Kunstkenner eine genaue Beschreibung und Zeichnung dieser beiden Gegenstände angefertigt und hier in dieser Zeitschrift publizirt wird.

Holzminden. Joh. Gerhardy.

Bücherschau.

Der Westbau des Münsters zu Essen. Aufgenommen, gezeichnet und erläutert von Georg Humann in Essen. Mit 3 Tafeln und 22 Figuren im Text. Selbstverlag des Verfassers, 1890. (4 Mk.)

Obwohl das Münster in Essen als eines der ältesten und merkwürdigsten Baudenkmäler Deutschlands längst anerkannt, öfters abgebildet und beschrieben ist, so fehlte es doch bis jetzt an durchaus zuverlässigen Aufnahmen, die um so schwieriger waren, als die schon vor mehreren Jahrzehnten angefangene Restauration manche Spuren verwischt hat. Humann hat sich daher die mühevolle Untersuchung Jahre hindurch angelegen sein lassen, und legt endlich deren vollauf reife Frucht in Bild und Wort vor, wodurch er jeden Interessenten in den Stand setzt, über die eigenartige Anlage sich ein eigenes Urtheil zu bilden. Die bisher unvollkommen und in mancher Hinsicht unrichtig gelösten Fragen nach der zum Theil noch erhaltenen Basilika des IX. Jahrh., nach dem Westbau, seiner jetzigen, seiner ursprünglichen Gestaltung, seiner Ursprungszeit, seiner künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung werden in ruhiger und klarer Erörterung auf's sorgsamste geprüft, so dafs die Resultate wohl als unanfechtbar zu betrachten sind. Da sie die früher angenommenen vielfach berichtigen und erheblich ergänzen und es sich um eines der allerwichtigsten vaterländischen Kunstdenkmale handelt, so verdient diese Studie, die vom Verfasser selbst zu beziehen ist, in den Kreisen der Kunstfreunde die allgemeinste und eingehendste Beachtung. Schnütgen.

Das Münster in Ulm. Von Dr. R. Pfleiderer. Ulm 1890, Druck und Verlag der J. Ebner'schen Buchhandlung.

Dieses zur Feier der Vollendung des Ulmer Münsters erschienene Büchlein ist höchst inhaltreich und instruktiv, weil aus der genauesten Kenntnifs des Baues, seiner Geschichte und seiner Einrichtung herausgeflossen, die höchst anschaulich und anregend beschrieben werden, unter Beifügung zahlreicher in den Text aufgenommener Illustrationen. So erhält der Leser ein vortreffliches Bild von dem Münster und seiner Entwickelung, seiner äufseren Ausgestaltung wie seiner inneren Ausstattung, und sonst noch viel Nützliches und Lehrreiches aus dem Kunstgebiete mit in den Kauf. H.

Bilder aus dem K. Kunst- und Alterthümer-Kabinet und der K. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthums-Denkmale in Stuttgart. Druck und Verlag von W. Kohlhammer, 1889.

Dieses zur Feier des 25jährigen Regierungsjubiläums des Königs Karl von Württemberg im Auftrage des Ministeriums herausgegebene Heft enthält 27 Seiten Text und 20 gute Lichtdrucktafeln. Jener meldet die Geschichte des „Königl. Kunst- und Alterthümer-Kabinets“ und der „Königl. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthums-Denkmale“ und erklärt sodann die auf den Tafeln abgebildeten 83 Gegenstände, welche vom XII. Jahrh. bis in die zweite Hälfte des vorigen alle Perioden umfassen und nacheinander den Gebieten des Metallgusses, des Schmiedeeisens, der grofsen und kleinen Plastik, der Möbel, der Goldschmiedekunst, der Waffen, des Porzellans angehören. Unter ihnen befinden sich manche auserlesene Exemplare von hohem künstlerischem und technischem Werth, sehr schätzenswerthes Studienmaterial, wie für den Archäologen, so für den ausübenden Künstler. B.

Figuren- und Blumenmalerei in Aquarell. Von Friedr. Jaennicke. Stuttgart 1889, Verlag von Paul Neff. — Handbuch der Glasmalerei. Von demselben, 1890.

Beide Werke des sehr rührigen Verfassers verfolgen hauptsächlich praktische Zwecke, indem sie vornehmlich Anleitung geben wollen zur Uebung der „Aquarellmalerei“, sowie der Glasmalerei. — Ueber jene hat der Verfasser bereits früher ein eigenes Buch veröffentlicht, welches sie aber nur in ihrer Anwendung auf die Landschaft und Architektur behandelt, während sie hier auch in Bezug auf die Porträt-, Historien-, Thier- und Stillleben-Malerei erörtert wird mit eingehenden Unterweisungen über „Materialien und Geräthschaften“, über „Theorie und Aesthetik der Kunst“, namentlich über alle einschlägigen technischen Fragen, die recht lehrreiche Beantwortung finden. — Auch das Handbuch der Glasmalerei hat vorwiegend praktischen Werth, indem die technischen Anweisungen sogar in der kürzeren geschichtlichen „Einleitung“ eine gewisse Rolle spielen, eine gröfsere in dem „theoretischen“, die gröfste in dem „praktischen“ Theil, der sehr ausgiebig in Winken und Rathschlägen ist. H.

Führer durch die Freiherrlich K. von Rothschild'sche Kunstsammlung. Herausgegeben von Prof. F. Luthmer. Frankfurt a. M. 1890, Carl Jügel's Verlag. (1 Mk.)

Mit der ihm eigenen Geschicklichkeit hat der Verfasser in diesem kleinen Hefte die grofse Prachtsammlung beschrieben, welche unter den Sehenswürdigkeiten Frankfurts eine der ersten Stellen einnimmt. In drei Parterre-Sälen nicht gerade systematisch und übersichtlich aufgestellt, bietet sie gerade aus diesem Grunde der Beschreibung grofse Schwierigkeiten, da der „Führer“ den engsten Anschlufs an die thatsächliche Aufstellung, also den Verzicht auf systematische Besprechung verlangt, welcher dem die Entwickelungsreihen liebenden Verfasser gewifs nicht nach dem Sinne war. Trotzdem orientirt das Büchlein vortrefflich nicht nur über das Vorhandene, sondern auch über Manches, was mit ihm zusammenhängt, den zahlreichen Besuchern der Sammlung ein sehr instruktiver Geleitsmann. S.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. November 1890.

ANZEIGEN.

Verlag von T. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz) Leipzig.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 9.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1890.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. V. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Stadtpfarrer MÜNZENBERGER (FRANKFURT).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.





1



2



3



4



5



6



7



8

Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach.

Kirchensiegel des Mittelalters.

Abhandlungen.

Kirchensiegel des Mittelalters.

Mit Lichtdruck (Tafel XI u. XII).

Lecoy de la Marche hat soeben in der Quantin'schen »Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts« ein Buch über mittelalterliche Siegel veröffentlicht, worin er mit Recht hervorhebt, dafs diese Siegel ein bis jetzt noch viel zu wenig beachtetes Gebiet umfassen, in dem die Künstler der Vorzeit, besonders vom XIII. bis XV. Jahrh., Vortreffliches schufen. Da er seit 25 Jahren als Angestellter der Nationalarchive zu Paris die grofsartige Siegelsammlung jener Archive überwacht, hat er nicht nur die zahlreichen Illustrationen, womit seine schöne Arbeit in vortrefflicher Weise geziert ist, aus jener französischen Sammlung genommen, sondern auch im Text die dort zusammengebrachten Stücke mit Vorliebe besprochen. Dafs er die Schätze, welche Deutschland in dieser Beziehung besitzt, nicht kennt und nicht nach Gebühr würdigt, darf man ihm umsoweniger verübeln, weil dieselben noch so wenig gehoben sind, dafs selbst Einheimische kaum ahnen, wieviel Schönes unsere Archive in dieser Hinsicht bergen. Hunderte von mittelalterlichen Siegelstempeln ruhen, obschon sie als Kunstwerke von hervorragender Bedeutung einen ehrenvollen Platz in Museen und Publikationen verdienen, dennoch in den nur zu oft mit ängstlicher Sorgfalt verschlossenen Schränken. Einige Proben mögen zeigen, dafs Deutschland den Vergleich mit Frankreich nicht zu scheuen hat. Dem Zweck dieser Zeitschrift entsprechend, sollen dabei geistliche Siegel, deren Stempel in deutschen Archiven ruhen, den Vorzug erhalten, besonders solche, die entweder in ikonographischer Hinsicht oder als Vorbilder wichtig sind.

Das grofse Siegel der Kirche der heiligen Apostel zu Köln (2) zeigt noch den Charakter des rheinischen Uebergangs-Stiles. Seine Umschrift: *Sigillum · ecclesie · sanctorum · apostolorum · in · Colonia* + weist noch keine gothische Formen auf; ebensowenig verräth sich der gothische Stil in den um das Marienbild gestellten Häuptern der Apostel. Bemerkenswerth ist, dafs sich Petrus, nicht wie bei den meisten päpstlichen Bullen auf der linken, sondern auf der rechten Seite des Siegelbildes findet. Solchen Bullen ist jedenfalls die Inschrift *PE – PA* sowie die Form der Köpfe der Apostelfürsten entlehnt.

Ein schönes frühgothisches Siegel ist dasjenige des Frankfurter Marienklosters (8). Seine Umschrift: *S.' ecce · montis · sce · Marie · in · Frankenford* + ist so kräftig geschnitten, wie der Faltenwurf des Gewandes der hier stehend dargestellten Gottesmutter. Zu ihren Füfsen knieen zwei Nonnen, „Gissela" und „Kath'ina".

Charakterisiren diese beiden Siegel den Gegensatz zwischen der romanischen und frühgothischen Kunst der Rheinlande, so behauptet dasjenige des Kölner Andreasstiftes (1) eine Mittelstellung. Auffallender Weise nennt seine Legende nicht den Besitzer, sondern bringt nur Namen und Wahlspruch des Patrons: *„Jam — diu · desideravi · te · amplecti · o (·) bona · crux* +" *„Pius Andreas Chri famulus"*; weiterhin zeigt das Siegel den Apostel nicht auf dem nach ihm genannten Kreuze, sondern auf einem, welches dem Martyrwerkzeug des Herrn gleich ist. Durch die Form des *M* steht es noch dem Siegel der Apostelkirche nahe, dagegen ist das *T* weiter entwickelt.

Das vornehme Siegel des Stiftes zu Bingen (6) zeigt durch die Musterung der bischöflichen Kasel, dafs sein Stecher demjenigen des im Jahrgang 1889 Seite 382 abgebildeten Stempels des Mainzer Domes nahe steht. Indessen weisen doch die Buchstaben der Legende: *„S.' capituli · sancti · Martini · in · Pinguia* +" und die schlankere Gestalt des hl. Martin, dem der Nimbus fehlt, auf eine spätere Hand, welche das Mainzer Siegel wohl als Vorlage benutzt hat.

Das grofse, runde Siegel der Stadt Aachen *(S.' regalis : sedis : Aquensis : ad : causas* + (10), in dem Karl der Gottesmutter sein Münster darbietet, ist bemerkenswerth, weil

der dargebotene Centralbau noch das alte Chor in quadratischer Gestalt zeigt. Jene hinter dem Kaiser aufwachsende Eiche könnte vielleicht auf die zur Dotation des Stiftes geschenkten Wälder bezogen werden. Das Kostüm des Kaisers ist ebenso beachtenswerth, als jenes des Ritters auf dem Siegel des Kämmerers von Xanten. *S.' camerar · ecce · Xanctesis* (14). Wie geschmackvoll ist die Gestalt des hl. Viktor hier in den Kreis eingezeichnet! Kühn durchbricht der Stecher die Legende, um in der Längenrichtung Raum zu gewinnen; Schild und Fahne füllen die seitlichen Theile. Geschickte Ausfüllung des Raumes zeichnet auch das Siegel des Lüneburger Michaelklosters aus. *S.' conventus · sancti · Michaelis · in Luneburh* · + (16). Durch Ausdehnung der Flügel und Querstellung des Drachens ist ein Bild gewonnen, welches ebenso sehr in die Breite als in Höhe geht.

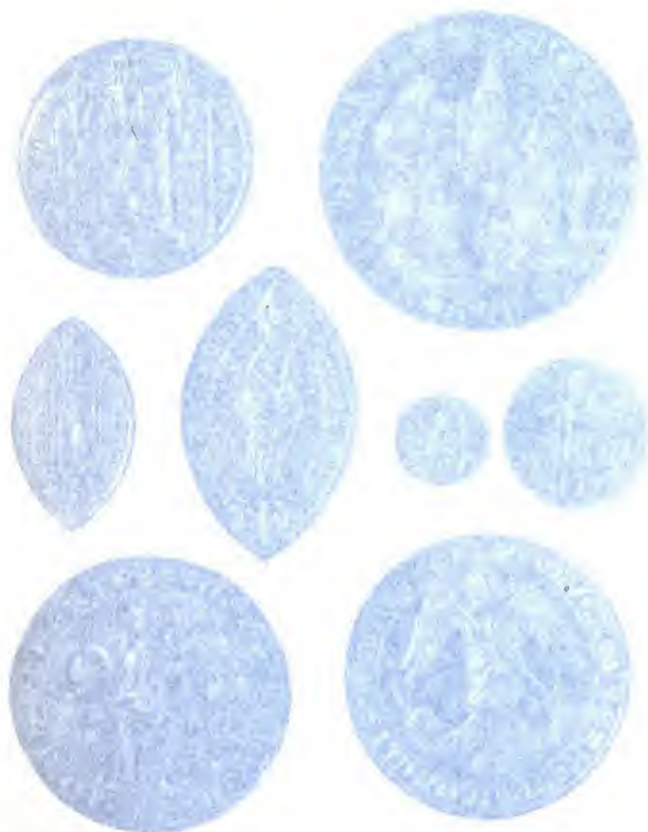
In origineller Art ist im Siegel des Marienklosters zu Escherde bei Hildesheim *S.' ecce · sce · Marie · in (:) Esscherte* + (15) der Raum benutzt, um die beiden Johannes als Nebenpatrone darzustellen. Zur Rechten Maria's sieht man den Evangelisten in siedendem Oelbade, zur Linken das Haupt des Täufers in einer der Symmetrie wegen kelchförmig gebildeten Schüssel. Hier tritt schon die in alten Siegeln so oft mit Glück verwandte Verzierung des Grundes mit Linien und Blumen auf. Sie finden wir auch in dem schönen Siegel des Hospitals zu Cues an der Mosel, der noch erhaltenen Stiftung des Kardinals Nikolaus von Cusa. *+ Sigillum + hospitalis : scti + + Nicolai + prope + Cusam* + (12). Ein anderes System der Ausfüllung des Hintergrundes nahm zu Baldachinen seine Zuflucht. Kräftige Architekturformen zeigt das Siegel der dem Xantener Dom nahe verwandten Kirche zu Kranenburg bei Cleve (4). Der hl. Martin steht dort zwischen den Apostelfürsten unter einem Kreuzesbilde, über dem ihn um Bekleidung anflehenden Bettler in einem mit fünf Nischen versehenen Bau. *S.' decani et capli · eccle · sci · Mart(in)i · Cranenborgen · ol(im) · i(n) · Zefl(ich).*

Reich ist der Thron der Gottesmutter gestaltet auf dem Siegel der Kirche Maria im Kapitol zu Köln (5). *S secretu ecce bte Marie i capitol Coln.* Zwei der schönsten gothischen Siegel aus dem letzten Viertel des XV. Jahrh., Kunstwerke ersten Ranges, sind diejenigen der Kölner Karthause und des Hildesheimer Domkapitels. In ersterem (11) finden wir die hl. Barbara als Patronin mit der Umschrift: *S.' p(ri)orat · do(mus) Cartus · sce · Barbare · i · Colon.* Unten knieet der Prior, zur Seite erheben sich zwei Thiergestalten in den Nischen. Wunderbar fein ist das Hildesheimer Petschaft 1480 in Silber gestochen worden (9). Neben der Mutter Gottes liegt in einer Nische ihr Buch, in der andern steht eine Lilie; der hl. Bernward hält sein Kreuz in der Hand, während der hl. Godehard ein Buch trägt. Die Buchstaben der Legende, *Sigillum · Hildesemensis · ecclesie · ad · causas,* sind schon nicht mehr gothisch, sondern den antiken nachgebildet. Zur Nachahmung darf man so feine und schöne Siegel, wie die letztgenannten, wohl kaum empfehlen. Für gewöhnlich wird man besser thun, einfachere und kleinere als Muster zu verwerthen. Drei derselben finden sich auf den beiden Tafeln, eines aus Remagen mit dem Bilde des heiligen Petrus. *S.' : eccie : Remagen* (13); ein rundes, das vom Koblenzer Official, worin die Halbfigur eines Bischofes aufwächst, *S.' mag. officialat · curie · Confluentin ·* (7), endlich ein reicher verziertes eines (Trierer?) Weihbischofes. *Secretu · F. Nicholai · Aconen · epi'* + (8).

Die Stempel zu den drei Kölner Siegeln (1, 2 und 5) finden sich in den betreffenden Pfarrarchiven, das der Karthause (11) ruht im Museum der städtischen Alterthümer. Das Lüneburger Siegel (16) ist im Besitz des Staatsarchives zu Hannover, das Kranenburger (4) hat der dortige Pfarrer, das Aachener (10) blieb der Stadt erhalten, ebenso das von Cues (12) dem dortigen Hospital. Das Frankfurter und das Binger Siegel (6 und 8) gehören dem Frankfurter Museum. Das Xantener Siegel (14) stammt aus einer galvanoplastischen Nachahmung. Die Siegel von Hildesheim und Escherde fand ich im bischöflichen Museum zu Hildesheim, die übrigen im Koblenzer Archiv und auf der Trierer Stadtbibliothek. Die Stempel der Siegel 9 und 11 sind silbern, alle anderen von Kupfer.

Möge man mit diesen Proben mittelalterlicher deutscher Kirchensiegel vergleichen, welcher Art die Stempel sind, deren man sich heute bedient. Die Antwort auf die Frage, ob nicht im XIX. Jahrh. etwas Besseres möglich, erwünscht und zu erhoffen sei, wird nur in bejahendem Sinne ausfallen können.

Steph. Beissel.



Kirchensiegel des Mittelalters



Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach

Kirchensiegel des Mittelalters.

Die Beuroner Malerschule.[1])

enn man bedenkt, dafs die kirchliche Kunst des Mittelalters vornehmlich aus den Klöstern hervorgegangen ist, in ihnen Pflege und Förderung gefunden hat, dann kann man es nur bedauern, dafs sie schon seit Jahrhunderten aufgehört haben, einen mafsgeblichen Einflufs auf dieselbe auszuüben. Wegen ihres innerlichen Lebens, wegen ihrer beständigen Pflege des liturgischen Gottesdienstes, wegen ihrer eingehenden Beschäftigung mit der hl. Schrift und dem Leben der Heiligen waren sie besonders berufen und geeignet, für die Ausstattung der gottesdienstlichen Räume die Ideen anzugeben, die Bilderkreise zusammenzustellen. Die Formen aber, in welchen diese zur Darstellung gelangen sollten, ergaben sich ihnen aus den ihnen überlieferten Kunstschätzen, deren Hüter sie waren, und aus dem Geiste, in welchem sie dieselben zu verwerthen und umzugestalten vermochten. So lange daher die Klöster ihren Einflufs auf die kirchliche Kunst behaupteten, erschien dieselbe als der Ausdruck ihres ganzen übernatürlichen Denkens, Lebens, Wandelns. Als aber dieser Einflufs aufhörte, als viele Klöster sich selber aufzugeben anfingen oder von ihren Zeitgenossen aufgegeben bezw. ihrer beschaulichen Thätigkeit entrissen und auf rein praktische Ziele beschränkt wurden, da kam allmählich auch der kirchlichen Kunst ihr tieferer Gehalt abhanden, sie wurde immer oberflächlicher, um zuletzt zu verweltlichen und zu versinken. Als endlich der kirchliche Geist wieder anfing sich zu regen, als die Klöster wieder begannen, sich zu entfalten und zu bevölkern, da trat auch die kirchliche Kunst wieder in ihre Rechte. Nur schüchtern konnte das eine oder andere Kloster versuchen, an die alten Traditionen wieder anzuknüpfen, denn die Fäden waren vollständig abgerissen und die ganze Wirksamkeit wurde fast ausschliefslich absorbirt durch die noch viel wichtigere Wiederaufrichtung des christlichen Lebens und durch die gesteigerten Bedürfnisse der praktischen Seelsorge. Kaum hatten die Klöster auch hier wieder sich bewährt in ihrer unverwüstlichen Lebenskraft, kaum hatten sie angefangen, auch der Wissenschaft und Kunst im Sinne ihrer alten Ueberlieferungen sich wieder zu widmen, als ihnen fast allerorts die Lebensadern wieder unterbunden wurden. Noch nicht ganz überwunden, aber wesentlich gemildert ist diese Prüfung. Auch auf dem Gebiete der Kunst könnten daher von denjenigen Orden, die nicht vollständig durch die Ausfüllung der gewaltigen seelsorglichen Lücken in Anspruch genommen sind, einige nunmehr sich berufen erachten, ihre Kräfte zu versuchen.

Von Seiten der deutschen Benediktiner ist dieser Versuch längst gemacht worden und ihre erste deutsche Niederlassung, das Kloster Beuron bei Sigmaringen, ist der Ausgangspunkt einer künstlerischen Bewegung geworden, die sich vornehmlich in der Malerei, hauptsächlich in der Wandmalerei bethätigt, aber eine eigenartige Gestaltung angenommen hat, welche eine etwas eingehendere Prüfung verdient.

Der Wunsch, das Bedürfnifs, die Klosterkirche, -Säle, -Gänge, also zunächst nur die eigenen Räume, mit zur Seele redenden, das Gemüth erhebenden Darstellungen ausgestattet zu sehen, hat ohne Zweifel die erste Anregung zu diesen Versuchen gegeben. Der glückliche Umstand, dafs mehrere Ordensgenossen, namentlich die Patres Gabriel Wüger und Desiderius Lenz vor ihrem Eintritte ins Kloster schon eine lange Laufbahn künstlerischen Wirkens durchgemacht hatten, ermunterte, ja drängte zum sofortigen Beginn. Beide hatten in München ihren ersten Kunstunterricht genossen, beide die Nürnberger Werkstätten besucht, beide in Rom ihre Ausbildung vervollständigt, beide auch in weiterer Umschau von den verschiedenen Wegen Kenntnifs genommen, auf welchen begeisterte Männer in Frankreich, Belgien, Deutschland die tief gesunkene kirchliche Kunst zu regeneriren beflissen waren. So verlockend für die beiden braven, von kirchlichem Geiste durchaus erfüllten Künstler die Parole des engsten Anschlusses an die mittelalterlichen Vorbilder, die schon lange ertönte, auch war, sie vermochten sich dennoch auf die Dauer nicht recht mit ihr zu befreunden, sei es, weil sie dieselbe in der

[1]) Denselben Gegenstand, wie diese kleine, schon im Mai dieses Jahres gedruckte Studie, behandelt unter derselben Ueberschrift ein eingehender, höchst geistreicher und formgewandter Aufsatz von Prof. Keppler in den »Historisch-politischen Blättern« Heft V und VI. Die Lektüre dieses ungemein anregenden und lehrreichen Artikels wird das Interesse für die eigenthümliche, bisher wenig gewürdigte Kunstrichtung in hohem Mafse fördern.

modernen Ausführung vielfach für zu handwerksmäfsig und roh erachten mochten, sei es, weil sie auf der Suche nach einem strengen und ernsten Stil selbst beim Mittelalter noch nicht Halt machen zu sollen glaubten. Auf ihrem Forschungswege nach dem Ideal war ihnen die antike Kunst besonders beachtenswerth erschienen, und in den griechischen Figuren der besten Zeit glaubten sie so viel Erhabenheit im Ausdruck, so viel Ebenmafs in der Bewegung, so viel Würde in der Haltung, so viel Harmonie in der Gewandung, kurz so viel Reinheit in der Empfindung zu gewahren, dafs ihnen die Anknüpfung an diese statthaft, ja angezeigt erschien für die Schöpfung christlicher Gebilde. Als die verwittwete Frau Fürstin Katharina von Hohenzollern beiden Künstlern gleich nach Einrichtung des Klosters Beuron (1869) die Aufgabe stellte, in der Nähe desselben an einem der schönsten Punkte des Donauthales, am Fufse gewaltiger Felsmassen eine Kapelle zu bauen und auszustatten, da mochten die Traditionen des Benediktiner-Ordens, dessen Wiege noch ganz umgeben war von den Erzeugnissen der klassischen Kunst, besonders mächtig auf sie einwirken, obwohl sie demselben noch nicht als Mitglieder angehörten. Sie mochten von dem Gedanken, dafs im Schatten der ägyptischen Tempel und Grabstätten die ersten Mönche sich angesiedelt hatten, sich ergriffen fühlen. Die einfachen Formen dieser Bauwerke und ihrer Ausstattung mochten ihnen als eine Art von Widerhall der Psalmengebete und Choralgesänge vorkommen, und die einfache Gröfse der letzteren als eine Art von Nachklang jener ernsten antiken Formen. Die schlichte aus mächtigen Tuffquadern gebaute St. Mauruskapelle mit ihrer Vorhalle, ihren kräftigen Säulen und kleinen Fenstern, mit ihrem flachen Satteldach und ihrer Kasettendecke macht wenigstens in ihrer bescheidenen, aber doch wirksamen Monumentalität den Eindruck, aus solchen und ähnlichen Erwägungen herausgewachsen zu sein. Auch ihre ornamentale Ausstattung erinnert in ihren Friesen und Borten, in ihren Palmetten und Rosetten ganz an die ägyptischen Wandmalereien, nicht blofs in Bezug auf die Zeichnung, sondern auch in Bezug auf das Kolorit. Für die Figuren mufste nun freilich nach anderen Vorbildern gesucht werden, selbst auf die Gefahr hin, dafs die Einheit des Stiles, vielleicht gar der Wirkung dadurch Einbufse erleiden könnte. Am nächsten mochte es liegen und am konsequentesten erscheinen, der Katakombenmalerei in Bezug auf Gestaltung und Farbe die Motive zu entlehnen. Damit war die antikisirende Haltung gegeben, damit zugleich einfache und lichte Färbung mit Ausschlufs kräftiger Töne, damit der Verzicht auf eigentlichen Detaildekor. Aber nach einzelnen Beziehungen konnte die Nothwendigkeit einer Weiterbildung, zumal in Betreff des Faltenwurfs und des Gesichtsausdruckes nicht wohl verkannt werden. Hierfür mochten sie die Fingerzeige am sichersten aus demjenigen Lande erwarten, welches die antiken Formen am erfolgreichsten in sich aufgenommen und im Sinne der christlichen Wahrheiten umzugestalten und auszubilden vermocht hat. Italien fing im XIII. Jahrh. an, auf diesem Wege eine neue, glänzende Epoche der kirchlichen Kunst, besonders der Malerei herbeizuführen, für die Benediktiner um so sympathischer, als dieselbe sie anmuthet mit heimathlicher Wärme. In Fra Angelico hat diese Malerei die höchsten Triumphe gefeiert in Bezug auf Tiefe der Empfindung, Schönheit der Form, Gluth der Farbe; seine Schöpfungen sind daher eine Art von Kanon für die christliche Malerei, zumal in denjenigen Ländern, die nicht einen eigenartigen Formenkreis aus sich entwickelt, und für diejenigen Korporationen, welche einen mehr internationalen Charakter besitzen, weil sie in gewissem Sinne als ein unmittelbares Abbild der universellen, katholischen Kirche sich darstellen. Dieses ist aber das auszeichnende Merkmal gerade des Benediktiner-Ordens, und indem die Leistungen seiner Malerschule an Fiesole anknüpfen, beschreiten sie unseres Erachtens einen ebenso richtigen wie sicheren Weg.

In der figuralen Ausstattung der St. Mauruskapelle sind diese Beziehungen schon ganz unverkennbar und gerade diejenigen Gestalten, wie der Heiland am Kreuz, die Gottesmutter, der hl. Johannes der Täufer, in welchen diese Anklänge am meisten in die Augen fallen, sind zugleich die ansprechendsten. Es ist daher sehr zu begrüfsen, dafs viel mehr noch, als in diesen Erstlingswerken, welche zugleich als die Ausgangspunkte der immer neue Sprossen treibenden Beuroner Malerschule zu betrachten sind, der Formengeist des seligen Malerfürsten in den späteren Wandmalereien zum Ausdrucke gelangt ist, namentlich in denen zu Emaus in Prag und im Mutterkloster zu Monte Cassino, in dessen uralten Räumen auch deutsche Ordens-

angehörige den heiligen Stifter zum vierzehnhundertjährigen Jubiläum seiner Geburt durch frommsinnige Wandgemälde verherrlicht haben. Denselben Fortschritt sollen auch die Wandmalereien zeigen in dem nach dem Vorbilde mittelalterlicher Abteien grofsartig angelegten belgischen Kloster Maredsous. Es ist ein ernster, tief religiöser Sinn, ein Geist der Beschaulichkeit und Andacht, der alle diese Gebilde beherrscht. Ihr Eindruck ist ein überirdischer, aber kein fremdartiger, ein erhabener und doch ein sympathischer. Der Gesichtsausdruck ist himmlisch, aber nichts weniger als starr, vielmehr durchweg lieblich und anmuthig, ja nicht selten zu hoher Schönheit sich erhebend. Die Bewegungen sind gebunden und doch nicht steif; die Haltung ist statuarisch, aber nicht steinern. So reden diese Gestalten eine durchaus übernatürliche, aber doch keine unverständliche Sprache.

Die Technik ist überall die der Freskomalerei, welche nicht nur den bei umfassenden Arbeiten für arme Mönche immerhin nicht ganz gleichgültigen Vortheil äufserst wohlfeilen Farbenmateriales, sondern auch den verhältnifsmäfsig grofser Dauerhaftigkeit und Farbenbeständigkeit bietet. Im Inneren gerade so unverwüstlich wie Mauer und Mörtel, auf die sie getragen sind, widerstehen sie auch im Aeufseren mehr, als alle älteren Verfahren, den Unbilden von Luft und Wetter. Ob einige neuere Techniken, welche die aller Verbesserungen zu eingehenden Versuchen sofort sich bemächtigenden Zellenkünstler zur Anwendung gebracht haben, wie das Keimsche Spritz- und das Kaseinverfahren, noch gröfsere Gewähr des Bestandes bieten, bleibt als wichtige Frage zur Lösung noch der Zukunft vorbehalten. Auch die Temperatechnik, die sich nur für die Innenräume eignet, insoweit diese gegen alle Feuchtigkeit, auch die starker Niederschläge, geschützt sind, haben sie mehrfach mit Erfolg verwendet, gegen die sonst vielfach übliche Wachsmalerei aber ein gewisses Mifstrauen, welches auch nicht ganz unbegründet sein dürfte.

Denselben Geist wie die Wandmalereien, athmen auch ihre in viel geringerer Zahl vorhandenen Tafelgemälde, von denen einzelne auch durch Farbendruck vervielfältigt sind.

Es entsteht nun die Frage, ob dieser Geist in alleweg zu billigen und seine weiteste Ausbreitung ohne irgend welche Einschränkung zu wünschen sein möchte. — Das Interesse an der Prüfung und Beantwortung dieser Frage wird noch erhöht durch den Umstand, dafs die Beuroner Malerschule in neuerer Zeit über den engeren Bereich ihrer eigenen Klöster hinauszugehen und auch Pfarrkirchen bezw. Kapellen mit ihren Gebilden zu schmücken veranlafst worden ist, wie früher diejenigen von Königgrätz, Konstanz, Koblenz, Ehrenbreitstein, Teplitz, zuletzt die neue Pfarrkirche von Stuttgart, in welcher bereits mehrere Stationsbilder in aufsergewöhnlichen Mafsverhältnissen auf die Mauer übertragen, sämmtliche in den Kartons fertig gestellt sind.[2]) Wenn diese auch einen noch weiteren Fortschritt zu freierer Behandlung darstellen, so bleiben sie doch im Rahmen der alten Grundsätze, welche den oberen Darlegungen zufolge, zum Theil wie in dem Bildungsgange der beiden Meister, so in dem Ursprunge und Wesen des Ordens ihre Begründung finden. Um so motivirter werden diese Rücksichten sein, wenn es sich um die Ausmalung der eigenen Klosterräume handelt, die von den Kunsttraditionen des Bezirkes, welchem sie angehören, zumal wenn sie in neuen Anlagen bestehen, viel unabhängiger sind, als die von dem Weltklerus besorgten Gotteshäuser. Als die Cisterzienser Deutschland mit ihren Ordensbauten beglückten, gaben sie diesen das Gepräge ihrer heimischen Architektur und der Spezialitäten, welche sie im Geiste ihres Ordens und nach Mafsgabe seiner Bedürfnisse in dieselbe eingeführt hatten. Einzelne dieser Eigenthümlichkeiten haben auch in die sonstigen Bauwerke Eingang gefunden, was durch die Begeisterung für den von jenen mitgebrachten gothischen Stil und durch den überaus grofsen Baueifer der damaligen Zeit noch erheblich gefördert wurde. Aber die Einwirkung blieb doch eine fast nur auf die Architektur und auf

[2]) Dieselben erfahren in der oben erwähnten Abhandlung (Heft VI S. 417—429) eine sehr eingehende Beschreibung, an deren Schlufs sie als „wahre Meisterwerke religiöser Kunst" bezeichnet und künstlerisch mit folgenden Worten beurtheilt worden:

„Die Kompositionen sind fast architektonisch streng aufgebaut und die Formenwelt ist mehr nach den Gesetzen des Relief durchgebildet; daneben findet sich aber ein genügendes Mafs von Naturwahrheit, von Lebendigkeit der Schilderung, von Abwechselung, Weichheit und Rundung; nirgends unnatürliche Regungslosigkeit, byzantinische Starrheit, konventionelle Verstufung, mechanisches Nachbilden traditioneller Typen."

einzelne Anlagen beschränkte. In ähnlicher Weise wird wohl auch die spezifische Malweise der Beuroner Schule in einer gewissen Beschränkung auf die eigenen Ordenshäuser sich zu bethätigen haben. Hier haben die speziellen Gesichtspunkte des Ordens ihre volle Berechtigung, hier dürfen die kunsthistorischen Ueberlieferungen der Gegend ihnen gegenüber in den Hintergrund treten. Freilich wird die Einheit des Stiles, namentlich die Uebereinstimmung zwischen Figur und Ornament, welche doch als Grundgesetz festzuhalten ist, durch ihre Manier keine zu grofse Einbufse erleiden dürfen. Bedenklich erscheint defshalb die Verwendung ägyptischer Verzierungen, wie verschiedener anderer antiker Motive, bedenklich würde auch die Wiedereinführung der klassischen Bauweise, bedenklich der Verzicht auf die Errungenschaften der mittelalterlichen Architektur, zumal derjenigen sein, welche direkt aus dem Mönchsleben, seiner Beschaulichkeit und Liturgie, herausgewachsen ist. Auch andere Eigenthümlichkeiten, die mehr oder weniger auf den Einflufs der antiken Kunst hinweisen, dürften einer Revision benöthigen, namentlich die mindere Betonung der Konturen, welche gerade bei der Wandmalerei und ihrer in der Regel auf weitere Entfernungen beabsichtigten Wirkung, von besonderer Wichtigkeit ist. Neben ihnen wäre eine gröfsere Lebhaftigkeit der Farben, selbst bei geringer Abwechselung derselben, um so angebrachter, und wo es sich um die Darstellung nicht nur von einzelnen statuarischen Gestalten, sondern von Gruppen handelt, würden in den Kompositionen die gezwungenen, schematischen Haltungen einer freieren Behandlung und Gestaltung Platz zu machen haben.

Wesentlich erleichtert würden diese Veränderungen werden durch den engeren Anschlufs an die Vorbilder, welche die christliche Kunst des Mittelalters in allen Kulturländern, namentlich auch in den einzelnen deutschen Provinzen als durchaus eigenartige Schöpfungen hervorgebracht hat. Bei der Vorliebe des Mittelalters für die Farbe hat gerade die Wandmalerei eine überaus umfassende und sorgsame Pflege gefunden nicht nur in der romanischen Periode, in welcher fast keine Kirche unbemalt blieb, sondern auch in der gothischen Zeit, aus welcher alljährlich neue Entdeckungen unter der Tünche auftauchen. Von der gröfsten Wichtigkeit wäre es, dafs alle diese farbigen Ueberreste sorgfältigst aufgedeckt und aufs gewissenhafteste hergestellt würden. Gerade hier wäre bei der Armuth mancher, an solchen Ueberresten reicher Kirchen die Mitwirkung genügsamer Ordensleute am Platze, gerade hier fänden diese die beste Gelegenheit, die alten deutschen Stilrichtungen und Malweisen, wie sie sich in den einzelnen Kunst-Epochen mit grofser Konsequenz entwickelt haben, kennen zu lernen. Aus Mangel an Kenntnifs und Interesse, noch mehr, weil es an für die Herstellung geschickten Händen fehlt, gehen zahlreiche und bedeutende Ueberreste von Wandgemälden, die kaum der Kalkmilch wieder abgerungen sind, unwiederbringlich verloren, eine Thatsache, für welche noch aus den letzten Jahren mehrere höchst betrübende Belege gebracht werden könnten. Wie wichtig wäre deren Erhaltung! Denn erst nachdem die ganze bezügliche Nachlassenschaft des Mittelalters, insoweit sie erkennbar wird, fest- und hergestellt sein wird, kann die Schöpfung neuer Gebilde in ihrem Geiste mit besonderem Erfolge unternommen werden. Und wie wünschenswerth wäre dieser Erfolg, wie erstrebenswerth das erhabene Ziel, dafs von den Wänden unserer Kirchen wieder fromme Gestalten zu der versammelten Gemeinde sprächen und deren Geist erhöben zu sich und zu Gott! Aber in welche Ferne scheint dieses Ziel gerückt wenn man an die kärglichen Mittel so mancher, ja der meisten Gemeinden denkt, aber um wie viel näher erscheint es wiederum, wenn man sich dort überaus fleifsige, anspruchslose Ordensleute an der Arbeit denkt, deren Theilung als so durchschlagender Verbilligungsfaktor dann um so leichter durchzuführen wäre. Was bei dem gewöhnlichen Arbeitsbetriebe unerreichbar wäre, würde auf diese Weise durch die Mitwirkung der Klöster zu erlangen sein ohne Beeinträchtigung der Künstler und Kunsthandwerker aus dem Laienstande, denen dann die materiell lohnenderen Aufträge vorbehalten blieben. Durch die Mitwirkung der Ordensleute würde die kirchliche Kunst, zunächst die Malerei, welche hier einstweilen allein ins Auge gefafst werden soll, eine Vertiefung erfahren, ein der gegenwärtigen Verflachung gegenüber um so gröfseres Bedürfnifs, als dessen Befriedigung aus dem Bereiche der Laienkünstler ohne besondere Veranstaltungen nicht so bald zu erwarten sein dürfte.

Schnütgen.

Eine namenlose Kapelle in Trier.

Mit 11 Abbildungen.

Wenn sich ein abseits der grofsen Kulturlinien verstecktes Dorfkirchlein dem forschenden Auge der Kunsthistoriker entzieht, so ist das eben nichts Aufsergewöhnliches; dafs ich aber nachfolgend ein interessantes, bislang völlig unbeachtetes Bauwerk zur Darstellung bringen kann, das mitten in einer kunsthistorisch so bedeutsamen und viel durchforschten Stadt wie Trier liegt, dürfte doch einigermafsen auffallend erscheinen. Es ist eine Kapelle, der aufser dem Rufe auch noch ein Name fehlt: man weifs nicht, welchem Heiligen sie ursprünglich geweiht war, und dem Volke ist sie derart aus den Augen gerückt, dafs es zu einer neuen Benennung keine Veranlassung gefunden hat.

Die Kapelle liegt auf der Nordseite des Domes und bildet ein Zubehör jener Domkurie, die früher von dem Domkapitular Boner und gegenwärtig von dem Domkapitular Seul bewohnt wird. Ihr Grundrifs (Fig. 5 u. 6) setzt sich zusammen aus einem einschiffigen, 6,40 *m* langen, 4 *m* breiten Langhause und einem gerade schliefsenden quadratischen Chor von 2,70 *m* Weite. Die auf der Nordseite des letzteren belegene Sakristei hat eine ebenfalls quadratische Grundform von 1,65 *m* Weite. Das Gebäude ist in allen seinen Theilen, und zwar, wie Fig. 3 und 4 zeigen, mit Kreuzgewölben überspannt. Nur das Chorgewölbe hat Stich, die Gewölbe des Langhauses sind mit geraden Kappen ausgeführt. Die Gewölbe sind rippenlos, aber mit Schlufssteinen ausgestattet. Durch Wandpfeiler mit Gurtbögen ist das Langhaus in drei Joche getheilt. In Folge dieser engen Theilung übertrifft die Länge der Gewölbefelder ihre Breite fast um das Doppelte; die starke Stelzung, welche für die Schildbogen hierdurch bedingt wird, macht sich indefs durchaus nicht störend bemerkbar, sie fügt sich vielmehr recht wohl ein in die Architektur der Wände, welche sich in dreifacher Gliederung aufbaut. Die unterste Abtheilung wird gebildet durch eine Bankanlage, welche sich in einer Höhe von 0,45 *m* über dem Fufsboden hinzieht. Dieselbe ist vor die Mauerfläche um 8 *cm* vorgekragt, so dafs die Sockel der Wandpfeiler sich darauf aufsetzen können. Die erforderliche Bank-Tiefe von 28 *cm* aber wird dann weiter noch gewonnen durch Nischen, welche 15 *cm* tief in die Mauer eingelassen und rundbogig überdeckt sind. Es mufs als eine Besonderheit hervorgehoben werden, dafs eine dieser Nischen, und zwar die Ostnische der Südwand, mit einer kleinen Fensteröffnung ausgestattet ist, wie dies aus Fig. 1 u. 5 hervorgeht. Ueber diesen Nischen erheben sich die Fenster, welche im Lichten 1,20 *m* hoch und 45 *cm* breit sind. Da dieselben im Aeufseren nur eine Laibung von 20 *cm* haben, die Mauern aber 70 *cm* dick sind, so wird für das Innere eine beträchtliche Laibungs-Tiefe gewonnen.

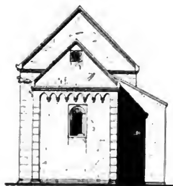
Wie die Zeichnungen darthun, fallen — abgesehen von dem Mittelfelde — die Axen der Fenster nicht mit denen der äufseren Wandfelder zusammen, sondern weisen recht bedeutende Verschiebungen auf. Die Erklärung liegt, wie ein Blick auf den Grundrifs (Fig. 6) zeigt, darin, dafs der Architekt die Fensteraxen auf die Mitten der Gewölbefelder gerichtet, also von Innen nach Aufsen gebaut hat, ohne Rücksicht darauf, welche Stellung Thür und Fenster dadurch in der Aufsen-Architektur erhielten. Diese Verschiebung stört aber nicht im Geringsten.

Die Detailausbildung bewegt sich in den edlen Formen des ausgebildeten romanischen Stiles. Die Basen der Wandpilaster sind in der steilen attischen Form gebildet; während die Kapitelle der Chorbogenpfeiler mit einem schuppenartig angeordneten Blätterkranz versehen sind, haben die Wandpilaster ein fliefsendes Akanthuslaub. Das kräftig profilirte Deckgesims besteht aus Platte und Karnies. Die Schlufssteine zeigen Knäufe in abwechselnder Ausbildung.

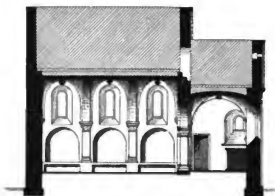
Besonders zierlich ist das Aeufsere behandelt. Die Wandflächen werden durch Lisenen, welche unten auf einem Sockel aufsitzen, oben in einem Bogenfries endigen und 8 *cm* vorspringen, in einzelne Felder zerlegt. Das feine attische Profil der Lisenen-Basis hat, wie Fig. 7 zeigt, mit dem zwischenliegenden, nur aus Platte und Schmiege bestehenden Sockel die Unterlagsplatte gemeinsam. Auf jedes Feld entfallen fünf Bogen; dieselben sind am Chore und im Mittelfelde spitzbogig, sonst überall rund gebildet. Die Konsolen, auf welche sie aufsetzen, sind auf der Nordseite einfacher als auf der Südseite gehalten. Mit solchen, welche nur



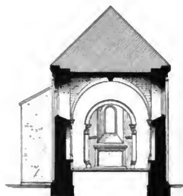
Figur 1. Nordansicht.



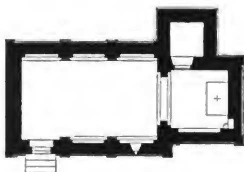
Figur 2. Ostansicht.



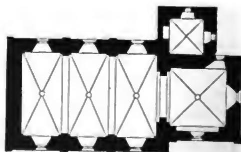
Figur 3. Längenschnitt.



Figur 4. Querschnitt.



Figur 5. Unterer Grundrifs.

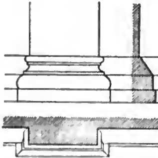


Figur 6. Oberer Grundrifs.

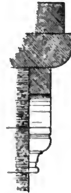


Mafsstab.

einfach profilirt sind, wechseln auf der Südseite andere ab, welche mit Laubornament versehen oder als Menschenfratzen ausgebildet sind. Das Hauptgesims der Südseite (Fig. 8) besteht aus Platte mit kräftigem Rundstab, der mit einer zweifachen, schuppenartig angeordneten Blattreihe ornamentirt ist. Auf der Nordseite und am Chore zeigt das Hauptgesims die unter Fig. 9 dargestellte Profilirung; an der Sakristei besteht es nur aus Platte und Hohlkehle. Ueber dem Gesims befindet sich noch eine 4 *cm* zurücktretende, 14 *cm* hohe Abdeckschicht aus Werkstein. Die Fenster sind ganz schlicht gehalten. Die viereckigen Umrahmungen derselben werden durch ein schwaches ($^1/_2$ *cm*) Vortreten des Putzes gebildet, womit die Mauerflächen zwischen den Lisenen bedeckt sind. Von besonderem Interesse ist ein Fenster, welches sich an der Ostseite der Sakristei zwar vermauert, aber auf der Nordseite sichtbar erhalten hat. Dasselbe ist in Fig. 10 und 11 in Ansicht und Durchschnitt dargestellt. Die Abmessungen der doppelt vergitterten Oeffnung sind 29 : 36 *cm*. In den Sturz sind in Verschneidung mit der Abschrägung der seitlichen Laibungen zwei profilirte Rundbogen in eigenartiger Anordnung eingemeifselt. Sehr reich ist das Eingangsportal geschmückt. Die Kapitelle der dasselbe umrahmenden Säulchen sind in der Kelchform gebildet, die Thürgewände und ebenso der Kleeblattbogen, zwischen welchem eine Lotosblume angebracht ist, mit ornamentirtem Blattwerk verziert. Auch mit bildnerischem Schmuck ist die Südseite versehen: an den Ecken des Hauptgesimses zeigen sich nämlich drei Löwenfiguren in verschiedenartiger, aber sehr charakteristischer Haltung. Aufserdem sind am Langhause die Ecken über dem Hauptgesims mit Menschenköpfen ausgestattet.

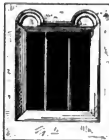


Figur 7.
Grundrifs, Ansicht und Durchschnitt der Basis der Lisene und des Sockels.





Figur 8. Figur 9.
Durchschnitt durch das Hauptgesims an der Südseite. an Chor und Nordseite.



Figur 10.
Ansicht des Sakristei-Fensters.



Figur 11.
Durchschnitt des Sakristei-Fensters.

Von den ursprünglichen Ausstattungsstücken hat sich die sehr einfach gehaltene Altarmensa und aufserdem eine in der Südecke neben dem Altare angebrachte zierliche Piscina erhalten. Dieselbe ist mit einem schuppenartigen Blattkranze ausgestattet, wie solcher auch an den Kapitellen am Chorbogen vorkommt.

Ueber die Erbauung der Kapelle mangelt es vollständig an urkundlichen Anhaltspunkten;

nicht einmal der Name, auf den sie geweiht ist, hat sich feststellen lassen. Die Bauzeit läfst sich allerdings auf indirektem Wege, wenn auch nur in ganz weitem Rahmen umschreiben. Die nördliche Langmauer der Kapelle steht auf den Fundamenten jener Mauer, mit welcher Erzbischof Ludolf (994 bis 1008) die Domfreiheit befestigt hat (Gesta Trevirorum in Mon. Germ. Script. VIII S. 171 Z. 33/35); die Kapelle kann somit erst erbaut sein, als durch die Stadtbefestigung eine besondere Befestigung der Domfreiheit zwecklos geworden war. Von der römischen Ummauerung Triers ist bekanntlich Alles aufser der Porta nigra verschwunden; man hat sie als Steinbruch für kirchliche und profane Zwecke gründlichst ausgenutzt. Doch war die Stadt um das Jahr 1140, allerdings nur in sehr nothdürftiger Weise, schon wieder umfestigt. (Gesta Alberonis, Mon. Germ. VIII S. 240 Vers 181 ff. und S. 253 Zeile 28 ff., S. 241 Vers 238 ff.). Die letztzitirte Stelle bekundet aber, dafs man im Jahre 1142 ernstlich an eine bessere Befestigung der Stadt durch Mauern und Thürme dachte. Etwa 100 Jahre später finden sich um 1248 neue Nachrichten von neuen Befestigungsarbeiten der Stadt. (Vergl. Gesta Trev. Continuatio V in Mon. Germ. Script. XXIV S. 410 Zeile 3 ff. und Beyer, Mittelrheinisches Urkundenbuch III Nr. 932 S. 700 Zeile 10.) Die alte Ummauerung der Domfreiheit mit ihren Thoren ist zwar bis zum Anfang dieses Jahrhunderts bestehen geblieben, aber selbstredend hörte der Befestigungszweck mit der neuen Stadtbefestigung auf. Erst nachdem so die Befestigung der Domfreiheit zwecklos geworden war, kann ein Stück der Ludolf'schen Befestigung niedergelegt und darauf die nördliche Kapellenmauer angelegt worden sein. Dies in Verbindung zu bringen mit der Stadtbefestigung von 1248 erscheint schlechterdings unmöglich. Denn bekanntlich wurde um diese Zeit die Liebfrauenkirche und ebenso gerade um dieselbe Zeit — noch vor 1250 — die rein gothische Marienkapelle in der Abtei S. Eucharii sive S. Mathiae gebaut (die Ruinen stehen zum Theil noch jetzt. Vgl. dazu Mon. Germ. Script. XV S. 1279 Zeile 40 ff. und Anm. 2, und S. 1280 Anm. 1). Es ist ausgeschlossen, dafs um dieselbe Zeit an demselben Ort unsere noch vollständig der romanischen Formgebung folgende Kapelle erbaut ist. Man kann deshalb nur sagen, sie mufs nach der Stadtbefestigung von 1140 erbaut sein. Andererseits sprechen aber auch wieder die Formen gegen eine so frühe Zeit, dieselben weisen vielmehr darauf hin, dafs das Bauwerk gegen Ende der romanischen Epoche entstanden ist. Es mag dem Schlufs des XII. oder dem Anfang des XIII. Jahrh. angehören, und man wird deshalb die Erbauung der Kapelle auf die Zeit um 1200 datiren können.

Auf diese Zeit weist auch der Charakter der Majuskel-Inschrift hin, die sich auf zwei Seiten einer Gesimskonsole an der östlichen Chorwand zeigt. „Eleo Gerlaci" ist ihr Wortlaut, für den es bislang an einer sicheren Erklärung fehlt.

Ebenso dunkel ist der Zweck, dem die Kapelle zu dienen bestimmt war. Man kann im Hinblick darauf, dafs in dem zugehörigen Garten der Kurie vordem viele Gebeine gefunden worden sind, und in Rücksicht auf den Umstand, dafs die erwähnte kleine Fensteröffnung in der Südwand wohl zur Anbringung eines Lichtes gedient hat, indefs die Frage aufwerfen, ob die Kapelle vielleicht als Friedhofskapelle für die Domfreiheit gedient hat.

Es ist ein interessantes Zusammentreffen, dafs die drei mittelalterlichen Bauperioden, welche uns zu Trier in dem Westbau des Domes ein Werk der frühromanischen Kunst, in seinem Chorbau eine Schöpfung aus der Blüthezeit des entwickelten romanischen Stiles, und endlich in der Liebfrauenkirche eine Perle des frühgothischen Stiles hinterlassen haben, auch sämmtlich in drei kleineren Bauwerken in Trier vertreten sind. Der Westbau des Domes fällt in die Zeit von 1038 bis 1078, und derselben Zeit, der zweiten Hälfte des XI. Jahrh., gehört die Kapelle zu Heiligkreuz an, deren tiefgehende Uebereinstimmung mit der Formgebung des Trierer Westbaues ich jüngst an anderem Orte dargethan habe.[1]) Der Chorbau des Trierer Domes fällt in die Jahre 1190 bis 1212, also in dieselbe Zeit, der unsere Kapelle angehört. Mit der Liebfrauenkirche endlich, deren Erbauung in die Zeit von 1227 bis 1244 fällt, ist gleichzeitig die Marienkapelle bei St. Mathias, welche, wie schon erwähnt, noch vor 1250 erbaut wurde.

Freiburg (Schw.) W. Effmann.

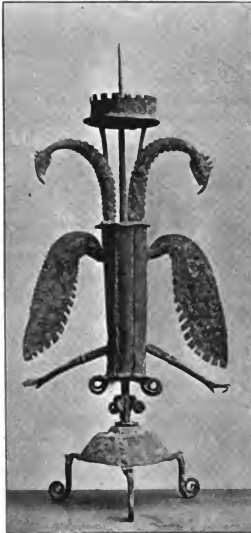
---

[1]) Effmann, Heiligkreuz und Pfalzel, im diesjährigen Herbstprogramm der Universität Freiburg (Schw.).

Ein Altarleuchter von Schmiedeeisen.

Mit Abbildung.

Die gothischen Altarleuchter haben, abgesehen von den leuchtertragenden Engeln, überall den gleichen, durch die Zweckmäfsigkeit bedingten Typus: eine zur Aufnahme des etwa herunterfliefsenden Wachses bestimmte Schale mit einem Lichtdorne im Mittelpunkte, ruhend auf einem Schafte, welcher von einem glokkenförmigen, der Gröfse der Schale und der Höhe des Schaftes angemessenen Fufse sich erhebt; häufig sind unter letzterem noch besondere stilisirte Thierbeine oder Löwen als Unterstützungen angebracht. Das Material der Leuchter ist in der Regel, wenigstens nördlich der Elbe, Bronce oder Rothgufs; selten sind sie dort von Messing und hölzerne vergoldete bisher nicht bekannt geworden. Durchaus abweichend, sowohl der Form wie dem Material nach, ist ein Altarleuchter gebildet, welcher sich in der Kapelle zu Zaschendorf, einem Gute des Freiherrn Langermann, etwa 2 Meilen von Schwerin, erhalten hat. Derselbe ist näml. durchaus aus Eisen hergestellt und zwar in der Gestalt eines heraldischen Doppeladlers, dessen Schwanz als Fufs des Leuchters und dessen Krone als Wachsschale verwerthet sind. Der flache, glockenartige Fufs wird von drei am Ende gerollten Beinen gestützt, während andere Rollen zur Verzierung der Verbindung mit dem Körper und unten an diesem angebracht sind, der, aus vier gebogenen Platten zusammengesetzt, einen nach oben sich erweiternden Cylinder bildet; in zwei entgegengesetzte Platten sind die im Durchschnitte rechteckigen Beine und die flach gearbeiteten Flügel eingenietet. Aus der Deckplatte des Cylinders erheben sich die stark gebogenen und flachen Hälse, an welche die seitlichen Stützen der mit einem Zinnenrande versehenen Wachsschale, der Krone, angenietet sind. Eine eiserne Stange, welche durch das ganze Gebilde geht und über die Schale als Lichtdorn hinausragt, ist unterhalb des Fufses mit einer Mutter festgemacht und hält die einzelnen Theile zusammen. Der Leuchter ist, wenn auch nicht zerfressen, so doch vom Rost stark mitgenommen, und daher auch nicht auszumachen, ob derselbe früher etwa bemalt, beziehentlich vergoldet war, oder ganz ohne schützenden Ueberzug geblieben ist.



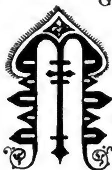
Die Zeit seiner Herstellung anlangend, so wird der Leuchter dem Ende des XV. oder dem Beginne des XVI. Jahrh. zuzuschreiben sein. Auf diese Zeit deuten der Stil der Arbeit überhaupt und insbesondere die gezinnte Schale und die abwärts hangenden Flügel; letztere wurden in der späteren Zeit stets aufgerichtet dargestellt, und statt der Zinnen liebte die Renaissance die Durchbrechungen. Zu jener Zeit pafst auch die Altartafel der Kapelle, welche in ihrem Mitteltheile die seltene Darstellung der Verkündigung Mariens, im rechten Flügel oben die heilige Katharina und einen unkenntlichen Heiligen, unten St. Barbara und St. Jürgen, im linken oben St. Nikolaus (?) und eine gekrönte Heilige mit einem Buche, unten St. Christopher und St. Dorothea enthält. Beide, Leuchter und Altartafel, werden aus einem früheren Bauwerk in den jetzigen, wohl dem Ende des XVII. Jahrh. entstammenden Dürftigkeitsbau hinübergerettet sein.

Dafs der Leuchter schön und für den Altar nachahmenswerth sei, soll nicht behauptet werden, wohl aber läfst sich derselbe als ein seltenes und höchst originelles Werk bezeichnen, welches für die Erfindungsgabe und Gewandtheit des Verfertigers ein gutes Zeugnifs ablegt, vielleicht eines ländlichen Schmiedes, der mit ihm etwa ein Weihgeschenk dargebracht haben mag. Für gottesdienstlichen Zweck wird der Leuchter aber von vorne herein bestimmt gewesen sein, denn zum häuslichen Gebrauche ist er zu unhandlich; der starke Dorn spricht ebenfalls für einen Altarleuchter, und wäre er häusliches Geräth gewesen, so wäre er schwerlich in die Kapelle gekommen.

Die volle Höhe des Leuchters beträgt $52^{1}/_{2}$ *cm*, die gröfste Breite $23^{1}/_{2}$ *cm*. Dr. F. Crull.

Gestickter Behang des XV. Jahrh. im Dom zu Xanten.

Mit Abbildung.



it den mittelalterlichen Aufnäh-Arbeiten ist es schlecht bestellt, insofern nur wenige derselben sich erhalten haben. Wenn hieraus der Schlufs gezogen werden sollte, dafs im Mittelalter diese Technik vernachlässigt worden wäre, so würden zahlreiche Urkunden, Notizen und Inventar-Beschreibungen dagegen Widerspruch erheben.

Die schon bei den Römern bestehende Sitte, zum Schmucke der Gewänder an deren Säumen einen oder mehrere Bandstreifen von Stoff vorbeizuführen, welche auf denselben durch Stiche befestigt wurden, also eigentliche Aufnäh-Arbeit bildeten, blieb durch das ganze Mittelalter in Uebung. Viel mehr noch, als an den profanen Kleidern begegnet diese Technik an Teppichen und Behängen allerlei Art, die zur Dekoration kirchlicher und weltlicher Räume dienten. So erwähnt Dehaisne in der L'Art en Flandre I, 15 *„cortinam quamdam invisae magnitudinis precipuique operis variorum colorum adornatam tabulis"*, welche Mathilde, die Frau des Grafen Arnold, im Jahre 969 der Abtei von St. Bertin schenkte. Auch zur Zimmerausstattung des Grafen Gottfried von Fleury (1316) gehörten Stoffe, welche mit gelben Auflagen in Gestalt von Blumen geschmückt waren. Im Jahre 1387 geschieht einer Bezahlung an einen Sticker Erwähnung, der die Wappen eines Herzogs mit Stoffausschnitten verziert hatte. Um solche und ähnliche Dekorationsgegenstände handelt es sich vornehmlich, wenn dieses *opus consutum*, die Applikations-Arbeit zur Sprache kommt. Und wo auf alten Miniaturen das festlich geschmückte Innere von Kirchen oder Palästen, wo Festgelage oder Festzüge dargestellt werden, da machen die Behänge und Baldachine, die Fahnen und Mäntel meistens den Eindruck von Applikations-Arbeiten, die sich ja auch vornehmlich dort empfahlen, wo es sich um weithin durch ihre Farben wirkende, zumal in der Eile hergestellte Dekorationsstoffe handelte. Ihr Zweck wie ihre Entstehungsart boten keine Gewähr für lange Dauer, und dieser Umstand mag es daher auch erklären, dafs so wenige mittelalterliche Aufnäh-Arbeiten erhalten geblieben sind. Für die kirchlichen Festgewänder mochte diese, immerhin nicht gerade subtile Technik nicht vornehm genug erscheinen, an ihnen hatte vielmehr der feine Plattstich und das glänzende *opus anglicanum* sich zu entfalten.

Von mittelalterlichen Aufnäh-Arbeiten, die sich in unsere Tage hinübergerettet haben, sei hier zunächst eine Seidenstickerei angeführt, die sich im Privatbesitze zu Köln befindet. Ihren Grund bildet dünne gelbliche Seide, der abwechselnd springende Löwenfiguren in braunen Konturen eingestickt und rothseidene Wappenschildchen derartig aufgenäht sind, dafs die Stiche von jenen wie von diesen zugleich dazu dienen, die dünne Schicht von Wolle, welche den Seidengrund von der Leinenunterlage trennt, steppartig festzuhalten. Die Form der Löwen wie der Wappenschildchen spricht für das Ende des XIV. Jahrh. als Ursprungszeit.

Als zweites Beispiel möge der hier abgebildete Behang gelten, der sich im Domschatze zu Xanten erhalten hat. Er ist 46 *cm* hoch und 43 *cm* breit. Der Grund besteht in dünner, blafsgrüner Seide, auf welche sämmtliche Verzierungen, mit Ausnahme der Figur nebst Baldachin und der beiden Wappenschildchen in dem obern Streifen, durch Applikation gebildet sind. Der Baldachin setzt sich nämlich aus durch Ueberfangstich befestigten Gold- und Silberfäden zusammen, wie die unter ihm

stehende Figur des hl. Viktor, bei der nur die Karnationstheile und das Mantelfutter im Plattstich ausgeführt sind. Sowohl die beiden kleinen Vierpässe mit den Lilienausläufen (welche die Wappenschildchen mit den aus Silberfäden ge-



bildeten Bäumchen umschliefsen), wie der grofse Vierpafs, der das ganze untere Feld ausfüllt, zeigen das Applikationsverfahren, indem blafsrothe Seidenausschnitte durch zwei ringsumhergeführte Goldfäden auf der Unterlage festgenäht sind. Die Technik ist mithin eine sehr einfache, die Wirkung eine vorzügliche, trotz einzelner Unregelmäfsigkeiten in der Zeichnung.

Als Entstehungszeit dieser Stickerei bestimmt das Ritterkostüm des hl. Viktor den Anfang des XV. Jahrh. — Der Zweck derselben ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Die Vermuthung spricht aber sehr dafür, dafs sie der Reliquienverehrung gedient habe, vielleicht als der eine von den beiden herunterhängenden Theilen des Velums, welches bei feierlichen Prozessionen mit dem Schrein des hl. Viktor quer über die denselben tragende Bahre gelegt wurde.

Für einfache Verzierungen in Aufnäh-Arbeit bietet dieser merkwürdige Behang sehr beachtenswerthe Fingerzeige. Schnütgen.

Nachrichten.

† Dr. Christoph Heinrich Otte,

so oft zitirt in dieser Zeitschrift, darf auch bei Gelegenheit seines am 12. August d. J. im Alter von 82 Jahren erfolgten Todes in ihr nicht unerwähnt bleiben, obwohl sie sonst (bei ihrem knapp gemessenen Raume und bei der Unmöglichkeit, die in der Tagespresse gewöhnlich sogleich erfolgenden Nachrichten schnell zu bringen) nur denjenigen Verstorbenen eine besondere Erinnerung zu weihen vermag, welche zu ihr in ganz unmittelbaren Beziehungen gestanden haben. Seine Verdienste um die „kirchliche Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters", also gerade um die Erforschung des von dieser Zeitschrift vorzugsweise gepflegten Kunstgebietes sind aber viel zu bedeutend, als dafs an dieser Stätte ein Wort dankbarer Erinnerung fehlen möchte. — Seitdem er (im Jahre 1833 als Landpastor nach Fröhden bei Jüterbog berufen) seine »Antikritische Bemerkungen über Geschichte und Architektur des Domes zu Merseburg« erscheinen liefs, hat seine Feder nicht geruht, selbst nicht nach dem erschütternden Brandunglück, welches am 28. Dezember 1877 sein Pfarrhaus und seine sämmtlichen Manuskripte zerstörte. Im Jahre 1885 vollendete er unter Mitwirkung des Herrn Oberpfarrers E. Wernicke zu Loburg die V. Auflage von seinem »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie« und im Jahre 1889 veröffentlichte er unter dem Titel: »Wie ich ein Archäologe wurde« eine kleine Selbstbiographie. In die Zwischenzeit fallen sein »Archäologischer Katechismus« (1859, II. Aufl. 1873), seine »Glockenkunde« (1858, II. Aufl. 1884), sein »Archäologisches Wörterbuch« (1875, II. Aufl. 1877), seine »Geschichte der kirchl. Kunst des deutschen Mittelalters« (1862), seine »Geschichte der rom. Baukunst in Deutschland« (1874), zahlreiche Artikel in Zeitschriften, namentlich in der von ihm und von Quast (1856 bis 58) herausgegebenen »Zeitschr. für christl. Archäologie und Kunst«. Alle diese Veröffentlichungen zeichnet grofse Reichhaltigkeit, Gründlichkeit, Zuverlässigkeit, Objektivität aus; sie sind keine leichte Lektüre, aber eine sehr solide Unterweisung, ganz unentbehrliche Hülfsmittel für Alle, welche sich mit kirchlicher Kunst oder Archäologie beschäftigen, mögen sie noch im Anfange dieser Studien stehen oder in denselben bereits ergraut sein. Der Dank von diesen Allen wird dem hochverdienten Verfasser folgen in's Grab.

D. H.

Die Mosaikfufsböden

finden auch in die Kirchen, in die alten, wie St. Martin in Köln, die Münster in Bonn und Neufs (Fabrik von Villeroy & Boch in Mettlach), und in die neuen, wie die Pfarrkirche in Rheinböllen und St. Willibrord in Antwerpen (Fabrik von Rud. Leistner in Dortmund) mit Recht immer mehr Eingang. Damit dieselben aber den berechtigten Ansprüchen genügen, müssen sie nicht nur in technischer Hinsicht, also in Bezug auf die Härte und Färbung des Materials, d. h. der einzelnen Würfel, wie in Bezug auf die Sauberkeit und Dauerhaftigkeit in der Zusammensetzung derselben befriedigen, was bei den Arbeiten der genannten Fabriken der Fall ist, sondern auch in Hinsicht der Zeichnung, also in Bezug auf deren stilgerechte Behandlung in Muster und Farbe, sowie in Bezug auf die Auswahl der darzustellenden Gegenstände. Bis zu welchem Mafse gerade in letzterer Beziehung nicht blofs die Regeln der Tradition, sondern auch die Forderungen des einfachsten Gefühles aufser Acht gelassen werden können, beweisen die Entwürfe für den Belag des Chores der St. Willibrorduskirche in Antwerpen, welche der betr. Mosaikfabrik für die Ausführung aufgenöthigt worden sind. Nicht von ihren ungeschickten Eintheilungen, willkürlichen Ornamenten, geschmacklosen Farbenkompositionen soll hier des Weiteren geredet werden, sondern von den geradezu provozirenden Darstellungen, welche bei dem Chorquadrat in einem kolossalen Kreuz mit den Leidenswerkzeugen, bei der Apsis sogar in einem Kelche mit der von einem Strahlenkranze umgebenen hl. Hostie bestehen, welche von zwei fliegenden Engeln angebetet wird. Wenn nun schon alle heil. Personen, Gegenstände, Symbole, Allegorien gegen die Profanirung, welche deren Darstellung auf dem Fufsboden bedeuten würde, geschützt sein sollten, um wieviel mehr das Allerheiligste, auf dessen Abbild zu treten der Fufs sich sträuben müfste! Der Kreis der Bilder, die sich für den Fufsboden eignen, ist ja grofs genug und der Halbzirkel mit den Gestalten des Thierkreises, der die beiden vorgenannten Engel von einander scheidet, pafst vollkommen in den Rahmen des hier Zulässigen. Hierzu gehört im Allgemeinen alles dasjenige, was sich auf das Geschöpfliche bezieht, insoweit es berufen ist, seines Schöpfers Ehre zu künden. Der Mensch, seine Entwickelung und Schicksale, seine Arbeiten und Leiden, seine Tugenden und Laster, seine Gliederungen in Völker und Familien, in Stände und Berufsarten, in Vereine und Genossenschaften bilden hier den bevorzugten Gegenstand für die Darstellungen. Auch was Einzelne, oder die Gesammtheit bezw. Theile derselben erlebt haben in der Welt oder Kirchengeschichte, gehört in diesen Bilderkreis, der noch der mannigfachsten Erweiterungen fähig ist durch die Hineinziehung anderer Geschöpfe Gottes am Himmel und auf der Erde mit Einschlufs der zahllosen Allegorien, welche sich in Bezug auf sie im Laufe der Zeit entwickelt haben. Das Gebiet ist also ein sehr umfassendes, so ausgedehnt, dafs keine Kirche Raum genug bietet, es auch nur annähernd zu erschöpfen. Es handelt sich nur darum, im gegebenen Falle die richtigen Motive herauszugreifen und zu einem, wenn auch noch so kleinen, aber in sich abgeschlossenen Bilderkreise zusammenzustellen, wobei natürlich die Mitwirkung eines erfahrenen, mit dem Stile vertrauten Zeichners nicht entbehrt werden kann.

S.

Bücherschau.

Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Beschrieben von Prof. Dr. W. A. Neumann, O. Cist. Mit 144 Holzschnitten von F. W. Bader. Wien 1891, Alfred Hölder, K. K. Hof- und Universitäts-Buchhändler.

Die unter diesem oder ähnlichem Namen bekannte und berühmte Sammlung alten kirchlichen Geräthes hat schon zur Zeit, da sie noch in Hannover dem Publikum zugänglich war, die Augen der Kunstfreunde auf sich gezogen. Mehr allgemeine Beachtung hat sie gefunden, seitdem sie im k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien in zwei Vitrinen des gleich rechts vom Eintritte gelegenen Parterre-Saales aufbewahrt wird. Ob und wie lange sie dort verbleiben wird, scheint noch ungewifs zu sein, die günstige und bewährte Aufbewahrungsart aber für deren Fortdauer zu stimmen. Trotz der grofsen Zugänglichkeit hatte der Schatz bis jetzt eine eingehende Beschreibung noch nicht gefunden; nur einige Gegenstände desselben waren abgebildet und kurz erläutert worden. Eine Veröffentlichung im grofsen Stile war aber bereits geplant, als er sich noch in Hannover befand, und die wenigen von der Kunstanstalt Weber & Deckers in Köln besorgten Farbendrucktafeln (von denen mir übrigens einige auch im antiquarischen Vertrieb begegnet sind) liefsen eine sehr glänzende Ausstattung erwarten.

Als vor einigen Jahren verlautete, dafs der Herzog von Cumberland diese Veröffentlichung dem Cisterzienserpriester Dr. W. A. Neumann, Professor an der Wiener Universität, übertragen habe, knüpften sich an dieselbe grofse Erwartungen. Diese sind nicht getäuscht worden; denn das nunmehr vorliegende Prachtwerk ist in Bezug auf die Ausstattung wie auf den Text eine vorzügliche Leistung, die Frucht der eingehendsten, mühevollsten Studien und ohne Zweifel auch bedeutender finanzieller Opfer. Den letzteren gegenüber mag der Wunsch, dafs der eine oder andere Gegenstand (namentlich das auch koloristisch so wirkungsvolle Kuppelreliquiar) in Farbendruck reproduzirt wäre, nur schüchtern zum Ausdrucke gelangen. Sämmtliche Illustrationen bestehen nämlich in Holzschnitten, welche in den Text aufgenommen sind. Dieselben sind in grofsen Dimensionen, wie das Folioformat sie gestattete bezw. verlangte, auf Grund von photographischen Aufnahmen, sehr korrekt und klar, sehr sauber und vornehm ausgeführt und wie die Art, in der sie sich dem Texte eingliedern, schon das Auge des Laien in hohem Mafse befriedigt, so sind ihre sehr bestimmten Linien und Umrisse, ihre Lichter und Schatten sehr geeignet, dem Blicke des Kenners die richtige Vorstellung von der Eigenart der einzelnen Gegenstände zu vermitteln. Dafs ihre Zahl diejenige der beschriebenen 82 Gegenstände fast um das Doppelte übersteigt, hat theils und vornehmlich darin seinen Grund, dafs manche derselben von mehreren Seiten bezw. auch im Detail abgebildet sind; theils aber auch darin, dafs verschiedene frappante Vergleichsobjekte auch abbildlich herbeigezogen (wie das Velletrikreuz und das Darmstädter Kuppelreliquiar) und mehrere Initialen dem in demselben Besitze befindlichen Evangeliar Heinrichs des Löwen entlehnt sind, dem eine besondere Veröffentlichung vorbehalten bleibt.

Wie eingehend die Untersuchung ist, wie ausgiebig die Behandlung, beweist schon der Umstand, dafs ihnen 368 Folioseiten gewidmet sind mit Ausnahme des kurzen Vorwortes von Jakob von Falke, aber mit Einschlufs des Registers.

In der „Einleitung" gibt der Verfasser einen kurzen Ueberblick über die Vorarbeiten, d. h. über die früheren Abbildungen und Beschreibungen des Schatzes. — Der „allgemeine geschichtliche Theil" bringt Beiträge zur Geschichte des Domes, wie des Kollegiatkapitels St. Blasii, behandelt die Entstehungsgeschichte des Schatzes, seine Aufbewahrungsart, seine Verwendung vor und nach der Reformation, sowie im Besitze der hannoverischen Linie des welfischen Hauses, endlich seine Bedeutung für Archäologie und Kunstgeschichte. — Dieses letzte, besonders instruktive Kapitel bildet den Uebergang, eine Art von Einleitung zu dem „speziellen beschreibenden Theil", der nacheinander vorführt die Kreuze — Tragaltäre — Reliquienschreine, Kistchen, Büchsen — Tafeln und Bucheinbände — Büsten oder Kopfreliquiarien — Arme — Ostensorien, Monstranzen — die ciborienförmigen Gefäfse — Agnus Dei, Phylakterien — Diversa (Holzstatuette, Horn des hl. Blasius etc.) und zuletzt das Armreliquiar des hl. Blasius (im Museum zu Braunschweig) beschreibt. Urkundenbeilagen, Anmerkungen und Berichtigungen, alphabetisches Register bilden den Schlufs des Werkes.

Der Ursprungszeit nach gehören mindestens zwei Dutzend der Reliquiarien dem XII. Jahrh. bezw. einer noch etwas früheren Zeit an und diese bilden den eigentlichen Schwerpunkt des Ganzen, defswegen auch den weit überwiegenden Theil der wissenschaftlichen Untersuchung. Alles Uebrige, namentlich die Ostensorien, Phylakterien, die meisten Arme und Kreuze entstammen der gothischen Periode, dem XIII., XIV., XV. Jahrh. Die letzteren werden wohl zumeist im Lande entstanden sein, jene wohl vorwiegend am Rhein, einige im Orient. In Bezug auf kein Objekt ist die Heimath urkundlich festgestellt, was dem Verfasser vielleicht auch nicht gelungen wäre, wenn er seine örtlichen Untersuchungen länger hätte fortsetzen können. Er mag sich damit trösten, dafs bis jetzt trotz der zahlreichen allerorts nachgewiesenen Künstlernamen nur von ganz wenigen Metallgeräthen des deutschen Mittelalters, zumal der romanischen Epoche, die Fabrikationsstätte urkundlich hat nachgewiesen werden können. Gerade in dieses noch so dunkle Gebiet der so glänzenden Thätigkeit deutscher Goldschmiede und Emailleure im XII. Jahrh. hat der Verfasser keine Mühe gescheut, mehr Licht hineinzubringen. Was Andere in dieser Beziehung beobachtet, erforscht, vermuthet haben, ist ihm bis in die kleinsten Einzelheiten bekannt. Ein scharfer Beobachtungssinn, eine feine, stellenweise fast allzu kühne Kombinationsgabe stehen ihm zur Seite. Gewifs ist ihnen manche schätzenswerthe Konjektur, mancher wichtige Finger-

zeig zu danken, aber der Verfasser selbst hat die Vorstellung, dafs sie mit wenigen Ausnahmen nur werthvolles Material bieten für die weitere Forschung, keine abschliefsenden Resultate. Von den Einzelobjekten allein sind solche auch kaum mehr zu erwarten, denn was sie aus sich durch Inschriften und sonstige Zeichen verrathen können, ist ihnen längst entlockt worden. Mehr könnte erreicht werden durch die genaueste Vergleichung chronologisch und technisch verwandter Gegenstände, was aber die Vereinigung einer grofsen Anzahl derselben, etwa auf einer Spezialausstellung, voraussetzen würde. Die Frage des deutschen Grubenschmelzes z. B., welches nur ein starkes Jahrhundert in Uebung gewesen, ist noch sehr in Dunkel gehüllt. Wenn es schon äufserst schwierig ist, die Erzeugnisse desselben aus dem Rheinland, von der Maas, von Limoges mit einiger Sicherheit zu bestimmen, wie wird es möglich sein, diejenigen von Köln und Siegburg voneinander zu unterscheiden, ohne sie lange Zeit nebeneinander zu sehen und zu prüfen. Die Kölner Kirchen bewahren noch jetzt eine Anzahl von Emailsachen, die zweifellos für sie angefertigt sind, dasselbe gilt von der Siegburger Abteikirche. Von der Vergleichung beider Gruppen sollten doch wohl zuverlässige Anhaltspunkte zu erwarten sein, obgleich nicht unerwogen bleiben darf, dafs es in Köln ohne Zweifel mehrere Schmelzwerkstätten, in Siegburg mehrere Schmelzkünstler zu gleicher Zeit gegeben hat. Ein im Kloster Helmwardshausen, in welchem der Verfasser die Werkstätte mehrerer seiner Schatzgegenstände vermuthet, ausgeführtes mehrfarbiges Emailstück ist meines Wissens noch nicht nachgewiesen, defswegen der Versuch des Verfassers, sogar den Ursprung von dem Tragaltärchen des Eilbertus Coloniensis dorthin zu verlegen, doch wohl etwas kühn.

Die beiden Seitenstücke zu dem grofsen Kuppelreliquiar, dem Glanzpunkte der Sammlung, in Darmstadt und in London, weisen auf Köln hin, denn jenes ist durch den Kölner Sammler Hüpsch dorthin verkauft worden und dieses hat bis in den Anfang unsers Jahrhunderts dem Schatze von Eltenberg am Niederrhein angehört, in welchem sich kein émail champlevé findet; dafs alle drei Prachtreliquiare aus derselben Werkstätte hervorgegangen, ist kaum zu bezweifeln.

Dafs den westfälischen Goldschmieden in der romanischen Epoche die Emailtechnik nicht fremd geblieben ist, macht ein Tragaltärchen aus Senden wahrscheinlich, welches der Katalog zur Ausstellung westfälischer Alterthümer zu Münster im Jahre 1879 unter Nr. 477 beschreibt. Die dasselbe auszeichnende rohe Behandlung des nur aus drei Farben: Blau, Grün, Weifs bestehenden Schmelzes begegnet auch an der „rohen Emailkassette (Nr. 27), zu der sich aufser den vom Verfasser erwähnten auch noch Parallelen befinden in dem Museum zu Kopenhagen und im Privatbesitz zu Köln, von denen die letztere, aus der Sammlung Débruge herrührende, offenbar auf dieselbe Hand zurückzuführen ist. Charakteristisch ist auch hierbei das Fehlen der rothen Schmelzmasse, denn was als solche erscheint und auch dem Verfasser erschienen, ist blofs das Durchleuchten des rothen Kupfergrundes an den von der hellen Farbe nur dünn und schmal bedeckten Stellen. Die verschiedenen, soeben angedeuteten Momente weisen auf Norddeutschland als auf die Heimath dieser rohen, aber merkwürdigen Emailstücke hin, welche den noch nicht hinreichend gewürdigten Zusammenhang der Glasmalerei und Schmelztechnik in besonders frappanter Weise auch dadurch illustriren, dafs für die Vertheilung der vier Farben Weifs, Gelb, Blau, Grün nur die harmonische Wirkung mafsgebend gewesen ist, indem z. B. der ganze Leib des gekreuzigten Heilandes (mit Ausnahme der vergoldeten Füfse, Hände, Kopf) aus blauem, das Lendentuch aus grünem, die Sonne ebenfalls aus grünem Email gebildet ist.

Weiter in Einzelheiten einzugehen, gestattet hier leider nicht der Raum. Mögen nur die zahlreichen archäologischen und technischen Fragen, welche der Verfasser in Bezug auf das deutsche Kunstschaffen im XII. Jahrh., welches für ihn noch die „goldene Zeit" desselben ist, durch die mannigfachsten Untersuchungen und Hypothesen wieder in Flufs gebracht hat, nicht so bald wieder stagniren! Von besonderer Wichtigkeit dürfte zunächst sein, aus dem an den einzelnen Kunstzentren als ursprünglicher Besitz noch vorhandenen kirchlichen Metallgeräth die charakteristischen Merkmale in Bezug auf Technik, Farbe, Form, Darstellungen statistisch festzustellen. Aus ihnen würden sich wohl gewisse Schulen ergeben, denen die einzelnen jetzt überall hin zerstreuten Gegenstände mit viel mehr Recht und Sicherheit, als bisher, zugewiesen werden könnten. — Auch auf die Darstellungen und ihre ikonographischen Eigenthümlichkeiten würde es dabei als auf einen vom Verfasser bereits in hervorragendem Mafse gewürdigten Faktor sehr wesentlich mit ankommen. Das vorliegende Werk liefert dafür, wie für manche andere archäologische Untersuchungen von Wichtigkeit, eine grofse Anzahl der schätzenswerthesten Belege. Schnütgen.

Katechismus der Kunstgeschichte von Bruno Bucher. Dritte verbesserte Auflage. Mit 276 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig 1890, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

Dieses kleine, aber ungemein inhaltreiche Lehrbuch der gesammten Kunstgeschichte, welches an Klarheit und Uebersichtlichkeit von keinem andern übertroffen wird, vervollkommnet sich mit jeder neuen Auflage, deren es wohl noch manche erleben wird. B.

Gottfried Schadow. Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnifs seiner Werke zur hundertjährigen Feier seiner Geburt, 20. Mai 1764. Herausgegeben von Julius Friedländer. Zweite vermehrte Auflage. Stuttgart 1890, Verlag von Ebner & Seubert.

Diese nach dem vor 6 Jahren erfolgten Tode von Friedländer durch Emil Hübner besorgte neue Auflage erhält so manche Ergänzungen, dafs das Lebens- und Schaffensbild des Meisters noch klarer und bestimmter hervortritt zur Freude seiner immer noch zahlreichen Verehrer. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Dezember 1890.

Verlag von L. SCHWANN in Düsseldorf.

In unserm Verlage ist erschienen:

Die

ST. QUIRINUSKIRCHE

zu

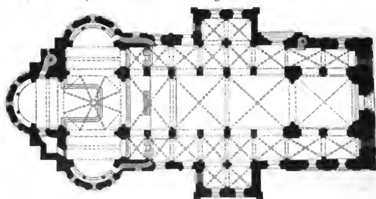
NEUSS.

Unter Zugrundelegung der Restaurationspläne des Regierungsbaumeisters
JULIUS BUSCH

bearbeitet von

W. EFFMANN.

Gross 4⁰ (48 Seiten). Mit 30 Abbildungen. Preis broschiert Mark 3.—



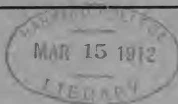
Grundriss. Fig. 5.

Der Wunsch, die durch die Unbill der Zeiten verstümmelte Quirinuskirche, dieses hervorragende Bauwerk kirchlicher Kunst, wieder in alter Schöne erstehen zu lassen, die Wunden zu heilen, welche die Elemente und die Menschen ihr geschlagen, erhebt sich allenthalben immer lauter.

Das Erscheinen vorstehender Schrift, die sich nicht auf die Wiedergabe des heutigen Zustandes der Kirche beschränkt, sondern die Entstehungsgeschichte und die durch viele Abbildungen erläuterte Beschreibung des Bauwerkes in seiner ursprünglichen Anlage enthält, sowie dasselbe auch in der Gestalt vorführt, in welcher seine Wiederherstellung geplant ist, wird daher gerade in der jetzigen, dem kirchlichen Kunstsinne wieder mehr als bisher zugewendeten Zeit auch in weiteren Kreisen lebhaft begrüsst werden.

= Das elegant ausgestattete Werk ist zu beziehen durch alle Buchhandlungen, sowie direkt von der Verlagshandlung. =

Düsseldorf. *L. Schwann.*



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 10.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1890.

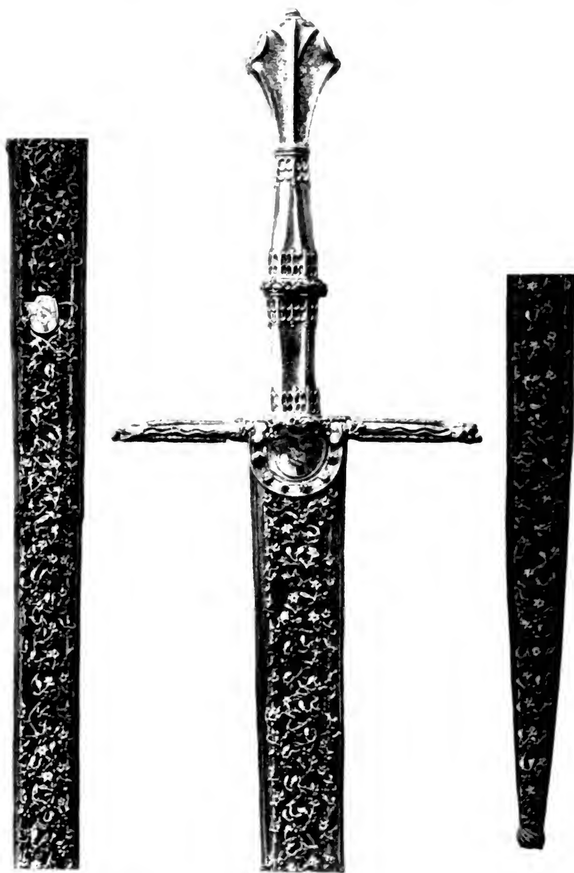
Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. V. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Stadtpfarrer MÜNZENBERGER (FRANKFURT).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Ceremonienschwert des XV. Jahrh. im Kölner Dom.

Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach

Abhandlungen.

Ceremonienschwert des XV. Jahrh. im Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Tafel XIII).



eremonien-Schwerter, welche geistlichen Würdenträgern als Zeichen ihrer weltlichen Herrschaft bei öffentlichen feierlichen Aufzügen vorangetragen wurden, zeichnete zumeist eine reichverzierte Scheide aus und ein einfacher, aber langer Griff, an welchem das Schwert mit beiden Händen aufrecht gehalten wurde. Zu den am reichsten ausgestatteten Exemplaren dieser Art zählt das in der Schatzkammer des Kölner Domes erhaltene als das allein noch übrig gebliebene Abzeichen der den Kölner Erzbischöfen eigenen kurfürstlichen Würde. Es hat eine Länge von 142 *cm* und zeigt auf beiden Seiten, mit ganz kleinen Unterschieden, die gleiche Art der Verzierung. Wie die nebenstehende Lichtdrucktafel, welche dieses Schwert bezw. dessen Griff und Scheide in drei leicht zum Ganzen zusammenstellbaren Stücken zeigt, erkennen läfst, besteht der Schmuck des sechsseitigen Griffes vornehmlich in Lilienfriesen. Diese sind geschnitten, während die den Kopf bedeckenden Blätter getrieben, die arabeskenartigen Ornamente, wie sie gerade den rheinischen Goldschmieden in der spätgothischen Periode besonders geläufig waren, eingravirt sind. Die spiralförmigen Streifen, welche die ganz horizontale, in je einen Drachenkopf auslaufende Parirstange gliedern, sind durch mehrfach gewundene sechsseitige Dräthe gebildet. Das stark halbkreisförmige Metallblech, welches an jener befestigt ist, zeigt auf der einen Seite das emaillirte Wappen des Kölner Domkapitels, auf der anderen dasjenige des Kölner Erzbischofs Hermann von Wied, der von 1515 bis 1547 regierte. Dafs diese beiden Wappenschildchen nicht die ursprüngliche Ausstattung dieser halbrunden Felder gebildet haben, ergiebt sich aus dem zweifellos höheren Alter des Schwertes, aber auch aus den in verschiedenen Löchern bestehenden Spuren einer anders gestalteten früheren Anordnung. Die Perlen und Granaten aber, welche im Halbkreise den Rand schmücken, geben sich durch ihre Fassungen als mit den Wappenschildchen gleichzeitig hinzugefügte Verzierungen zu erkennen. Aus noch späterer Zeit stammt die Klinge, welche die geätzte und vergoldete Inschrift auf den Kölner Erzbischof Maximilian Heinrich und auf das Jahr 1662 zurückführt.

Die Scheide, welche, wie der Griff, ganz aus Silber gebildet und vergoldet ist, besteht aus vier durch Charniere verbundenen Stücken, welche von dem Goldschmiede in sehr einfacher aber äufserst geschickter Weise folgendermafsen hergestellt wurden: Die beiderseitigen Profilleisten wurden in den durch die Klingenbreiten geforderten Distancen durch einige Charniere verbunden, welche zugleich den Halt bildeten für die schlingenweise darüber gelegten mit dem Trambulirstichel aufgerauhten Rankenzüge. An diese wurden die beiden verschiedenen durch Gufs hergestellten Zweiglein befestigt, über welche der Künstler in grofser Anzahl verfügte. Sie bestehen je aus einer Winde mit zwei Rosenblättchen und wurden in buntem Wechsel, wie Zufall und Geschick sie an- und durcheinanderfügten, über die langgezogene Fläche vertheilt, theils an die mittleren und seitlichen Rankenzüge gelöthet, theils um die gewundenen Dräthe geschlungen, welche an den Profilstreifen vorbeilaufen. Auf diese Weise ist mit den einfachsten Mitteln eine überaus reiche Wirkung entstanden, ein dichtes, malerisches Netz- und Flechtwerk von goldenen Ranken und Blumen, welche sich von dem rothen Sammetgrunde vortrefflich abheben. Die Stelle des emaillirten Wied'schen Wappenschildchens auf der hier abgebildeten Scheidenseite hat ursprünglich offenbar ein anderes Schmuckstück eingenommen, vielleicht ein Brustbild (etwa des hl. Petrus). Die Kehrseite hat in dem sehr schön geformten Brustbild eines Engels, der ein Wappen hielt, noch ein Schmuckstück aus der Ursprungszeit bewahrt, als welche die zweite Hälfte des XV. Jahrh. anzusprechen ist. Schnütgen.

Schmiedeeisernes Kirchengeräth.

Mit Abbildung.



Der hierneben abgebildete Gegenstand, welcher Anlafs zu einer Besprechung der zur Kirchen-Ausstattung verwendeten Kunstschmiede-Arbeiten giebt, gehört dem städtischen historischen Museum zu Frankfurt an und entstammt der Kirche zu Oberndorf am Main. Als Schmiedearbeit von hervorragender Schönheit, fesselt er besonders durch das sinnige Motiv seiner Komposition: eine der weifsen Seerose ähnliche Blume, als Kerzenträger gestaltet, entwächst einem mit zwei geöffneten Blüthen und einer Knospe besetzten Lilienstengel. Letzterer ruht freischwebend auf einem Kranz von fünf Lilienblättern, die in graziöser Weise umgebogen, an ihren Spitzen vermittelst kleiner Rosen auf einem Eisenring befestigt sind. Zwischen je zwei Blättern entspriefst aus einer gleichen Rose eine Blume; wir glauben, in den naturalistisch wiedergegebenen Blüthen diejenigen unserer Frühlingsblumen: des Krokus, der Narzisse etc. zu erkennen. Der poetische Gedanke, der hier mit einem liebenswürdigen Naturalismus zum Ausdruck kommt: die Lilie in einem mit Frühlingsblumen geschmückten Rosenhag — läfst kaum eine andere Deutung als auf den Mariendienst zu. Wir hätten also den schmiedeeisernen Altarleuchter eines Marienaltars und damit ein Kirchengeräth vor uns, das zu den allerseltensten gerechnet werden dürfte. Dafs man ihm schon bei seiner Entstehung einen gröfseren Werth beilegte, beweist der auf der Unterseite des Kranzes eingeschlagene Stempel, der links unten abgebildet ist: in einem oben halbkreisförmig abgeschlossenen vertieften Felde ein Kreuz, daneben die Buchstaben *C* und *T*. Das ganze Geräth ist mit Blattgold vergoldet; Spuren von Bemalung konnten nicht aufgefunden werden. Die Zeit seiner Entstehung ist bei dem Fehlen jeder Ornamentform nicht ganz leicht zu bestimmen. Gerade die schlichte Natürlichkeit der Pflanzenmotive, die Straffheit der Linien und das Fehlen jeder schnörkelhaften Zuthat läfst es nicht unmöglich erscheinen, dafs wir es mit einer frühen Arbeit der Renaissance, etwa aus dem Beginn des XVI. Jahrh., zu thun haben.

Schmiedeeiserne Altarleuchter sind aufser diesem Beispiel wenig bekannt; ein weiteres Stück, von gleicher Herkunft wie das unserige, nämlich aus Unterfranken, bildet Hefner-Alteneck, im ersten Bande seiner »Eisenwerke« ab. Es mufs dies seltene Vorkommen um so auffallender erscheinen, als die kunstvolle Schmiedearbeit im Uebrigen in der Kirche durchaus heimisch war. Eine Klassifizirung der Materialien in edle und unedle, wie sie unserer Anschauung wohl nahe liegt, trat in der kirchlichen Kunst zurück gegenüber dem Werthe, welchen die kunstvolle Bearbeitung dem Gegenstande verlieh. Nur in frühester Zeit finden wir Spuren einer Ausscheidung minderwerthiger Stoffe als zum Altardienst unwürdig, in der Bestimmung Papst Leo's IV. (847—855), dafs Mefskelche nicht aus Holz oder Glas gemacht werden durften. Im Uebrigen fand gerade das Schmiedeeisen eine ausgedehnte Verwendung zum Schmuck und zur Ausstattung der Kirche. Heute ist ja die Pflege dieses überaus dankbaren Materials allerorten zu neuer Blüthe erwacht, nachdem sie jahrzehntelang über der Gufseisen-Herrlichkeit fast in Vergessenheit gerathen war. Namentlich in unserem Hausgeräth findet das Schmiedeeisen wieder eine so ausgedehnte, manchmal fast übertriebene Anwendung, dafs ein kurzes Eingehen auf die Gebiete, welche es früher in der kirchl. Kunst einnahm, wohl auf allgemeines Interesse rechnen kann.

Die mehr in das Gebiet der Architektur gehörige Verwendung der Kunstschmiede-Arbeiten zu Beschlägen und Aehnlichem kann dabei nur im Vorbeigehen berührt werden. Fast unerschöpflich ist die Fülle herrlichster Eisenornamente, die sich über Kirchen- und Sakristeithüren, den Verschlufs von Sakramentshäuschen und den Beschlag von Opferstöcken verbreiten. Von den frühesten romanischen Beispielen durch jene herrlichsten Leistungen des Schmiedehammers, welche die Thüren von Notre Dame in Paris aufweisen, bis zu den reichen und phantasievollen Thürbändern der Barockzeit, haben uns gerade die Kirchen die allervollkommensten Vorbilder für Beschläge und Schlösser jeder Art erhalten. Nicht minder sind die Kirchen die ergiebigsten Fundstätten für Gitterwerke jeder Art, namentlich solcher, die als Chor- und Kapellenabschlüsse dienen: es sei nur an die monumentalen Eisenarbeiten im Dome von Lucca und in Or san Michele



in Florenz, an die in der Vereinigung von Schmiedeeisen und Bronzegufs den höchsten Reichthum entfaltenden Gitter der flandrischen Kirchen und an die kunstvollen Spätrenaissance- und Rococco-Gitter von München, Konstanz, Ottobeuren, Amorbach etc. erinnert!

Auch die gewaltige Fülle von Kunstfertigkeit, welche auf die Grabkreuze rings um die Dorfkirchen in Oberbayern und Tirol verwendet ist, und welche diese Friedhöfe zu wahren Schulen der Kunstschmiedearbeit macht, sei nur beiläufig erwähnt.

Wenn wir die Anwendung der Kunstschmiedearbeit zu den Geräthen des Gottesdienstes studiren wollen, so müssen wir dies in einem Lande thun, wo die Kirchen noch in ihren alten Ausstattungen prangen und verhältnifsmäfsig wenig von dem alten Besitz durch Bildersturm oder Neuerungssucht verloren haben: wie beispielsweise in Belgien, manchen Städten des Niederrheins und Westfalens. Eine Eigenthümlichkeit der belgischen Kirchen sind die kunstvollen schmiedeeisernen Wandarme, welche die schweren Deckel der Taufbecken tragen. Einer der schönsten derselben, derjenige in der Peterskirche in Löwen, genofs von Alters her eines solchen Rufes, dafs man ihn als eine Arbeit des Löwener Malers Quintin Messys ansah. Neuerdings ist die Annahme schon durch die Zeit seiner Entstehung, nach 1505, widerlegt worden, zu welcher Zeit der bekannte Maler seine ursprüngliche Beschäftigung am Ambos längst aufgegeben hatte; als Meister des Werkes ist ein Verwandter, vielleicht ein Bruder des Quintin, Namens Jobst Messys, nachgewiesen. Schöne Beispiele dieser schmiedeeisernen Ausleger finden sich noch in der Frauenkirche zu Hal in Belgien und in der Columbakirche zu Köln. (Die drei genannten abgebildet in Gailhabaud »*L'architecture du V au XVII siècle et les arts qui en dépendent*«, t. 4me.) Auch die Aufhängung der Mefsglocke im Chor gab Gelegenheit zu reichverzierten schmiedeeisernen Gehäusen; auch hierfür liefern belgische Kirchen hübsche Beispiele.

Von eigentlichem Mobiliar in Schmiedeeisen sind die tragbaren Evangelienpulte zu nennen: äufserst praktische, zum Zusammenklappen eingerichtete Eisengestelle, deren oberen Zargen durch Lederriemen oder Stoffflächen verbunden sind, die den Mefsbüchern zur Auflage dienen. Die knappe, auf besondere Leichtigkeit berechnete Form gestattete meist keine reichere ornamentale Ausbildung; doch pflegte die untere dem Buch als Stütze dienende Leiste in hübsch durchbrochener Schmiedearbeit ausgeführt zu sein. Das älteste Beispiel, dem XIII. Jahrh. angehörig, aus der Kathedrale von Narbonne, führt Viollet-le-Duc in seinem »*Dict. du Mobilier*« an; andere Beispiele finden sich im Cluny-Museum, in der Kirche von Tournay, in Lüttich und anderwärts (s. Gailhabaud l. c.).

Weitaus die häufigste Verwendung fand aber das Schmiedeeisen bei denjenigen Geräthen, welche zum Tragen von Lichtern und Lampen bestimmt waren, sowohl in den verschiedenen Formen der Standleuchter, als auch der hängenden Lichterkronen. Von der ersten Art ist eine der gröfsten Arbeiten das Lichtergerüst, welches sich im Chor des Kölner Domes neben dem Kreuzaltare befindet (abgebildet u. A. bei Gailhabaud l. c. pl. 49). Es stellt ein gothisches, reich polychromirtes und vergoldetes Gitterwerk dar, welches auf einem in die Kapellenöffnung eingespannten Holzbalken ruht. An fünf von den dreizehn Gitterstäben sind Ringe zur Aufnahme grofser Wachskerzen angebracht; Wappen der Zunft der Gewandschneider schmücken die andern Pfosten. Die Gesammtform und die Ornamentirung des Werkes verräth die reinen Formen der rheinischen Gothik des XIV. Jahrh.

Eine Reihe schöner, geschmiedeter Halter für die Osterkerze und für Todtenkerzen liefert uns ebenfalls Köln und seine Nachbarschaft. Erwähnt seien hier nur die Todtenleuchter aus St. Gereon, St. Columba, dem Dom von Neufs u. A. Bemerkenswerth bei diesen Arbeiten ist, dafs sie aus einem in reiche Verzierungen endigenden Stamm bestehen, der, in einen Steinsockel eingelassen, aufser den Ringen für die Kerze noch einen kleinen Arm zum Anhängen des Weihkessels und ein in Blech getriebenes Schild trägt, auf welchem das Wappen desjenigen gemalt zu sein pflegte, bei dessen Exequien der Leuchter benutzt wurde. Die gröfste Zurüstung zu gleichem Zwecke möchte ein schmiedeeisernes Tabernakel darstellen, aus der Kirche zu Nonnburg bei Salzburg stammend, das freilich nur noch in Fragmenten erhalten ist, von dem jedoch Gailhabaud (l. c. pl. 104) eine restaurirte Ansicht giebt. Es ist ein auf sechs dünnen Säulchen ruhendes, im Grundrifs zweiquadratiges Bauwerk, das mit hohem Spitzdach in sechs reich verzierte Giebel geöffnet, den Katafalk überbaut, und auf dem First wie

auf allen Hauptlinien mit Kerzenträgern besetzt ist: jedenfalls eins der hervorragendsten Werke kirchlicher Schmiedearbeit aus gothischer Zeit.

Sehr mannigfaltig sind dann die Formen der tragbaren, auf einem mittleren Stamm ruhenden Kronen oder Pyramiden für geweihte Kerzen, von denen neben zahllosen einfachen Gebrauchsgeräthen reichverzierte Beispiele noch erhalten sind; auch hier ergibt wieder Belgien die reichste Ausbeute. Nach Gailhabaud seien besonders diejenigen von Chapelle-à-Wattine, von Tournay, Ypern und Lierre namhaft gemacht. Sie haben meist einen dreitheiligen Fufs, um auf dem häufig unebenen Kirchenboden einen sichern Stand zu finden. Die in mehrere Reihen übereinander pyramidal angeordneten Lichterkränze pflegen um den Mittelstamm drehbar zu sein, um dem Küster das Anzünden zu erleichtern. Ein sehr interessantes Beispiel eines schmiedeeisernen Kandelabers für die Tenebrä (finsteren Metten in der Charwoche) besitzt noch die Domkirche zu Osnabrück; hier sind fünfzehn Lichter auf den oberen Schenkeln eines gleichseitigen im Innern mit reichem, schmiedeeisernem Mafswerk ausgefüllten Dreiecks angeordnet.

Wenn für die hängenden Kerzenkronen das bevorzugte Material auch die Bronze (in früheren Zeiten auch wohl Silber) war, so sind die uns erhaltenen, in Kunstschmiedearbeit ausgeführten Stücke, wenn auch weniger zahlreich, so doch von ganz besonderem Kunstwerth. Eins derselben bildet Gailhabaud als „hängende Jungfrau" ab. Dasselbe befindet sich in der Kirche zu Kempen am Niederrhein. Thatsächlich bildet hier den Haupttheil der Komposition die Gestalt der Maria mit dem Jesuskinde, auf dem Halbmond stehend und von dem Strahlenkranz umgeben. Zu ihren Füfsen entwickeln sich acht reiche gothische Ranken, in Kreuzblumen endigend, in welchen Engel knieen, die in den Händen Kandelaber tragen. An der Hängestange über der Madonna halten zwei schwebende Engel die Krone, über welcher ein segnender Gott Vater und höher eine Himmelskugel angebracht ist, von welcher sich zwei Tauben lösen. Ob die reiche figürliche Zuthat dieser schönen Krone ebenfalls aus getriebenem Eisen, oder vielleicht aus Holz oder Bronzegufs gefertigt ist, geht aus der Darstellung nicht hervor.

Im Aufbau ähnlich aber bei Weitem reicher und gröfser, als die beschriebene, ist die Kirchenkrone, welche Hefner-Alteneck in seinen »Eisenwerken des Mittelalters und der Renaissance« auf Tafel 34 mittheilt. Während auch hier eine Madonna auf der Mondsichel und in der Aureole die Mitte bildet, nähert sich der unter ihren Füfsen sich entwickelnde Kronenleuchter mehr der uralten Form der Ringkronen, wofür Aachen und Hildesheim die klassischen Beispiele geben. Zwei übereinander liegende Ringe von äufserst kunstvoll durchbrochener Eisenarbeit tragen zwölf gothische Tabernakel, unter welchen die Gestalten von Christus und elf Aposteln, ebenso wie die Madonna aus Holz geschnitzt, gemalt und vergoldet. Vom Fufs jedes Tabernakels streckt sich ein Arm vor, der in einer kronenartigen Tülle die Kerze trägt. Der untere Ring ist durch Ketten mit einem sechseckigen, ebenfalls mit Eckthürmchen besetzten Doppelring verbunden, der über der Madonna angebracht ist. Eine Inschrift auf diesem Ringe giebt als Verfertiger des prächtigen Stückes den Schmiedemeister Gert Bulfink, Bürger von Vreden (Westfalen) an, der im Jahre 1489 diese Arbeit vollendete, die von der Schmiedezunft von Vreden der Kirche ihrer Vaterstadt gestiftet wurde. Der Kronleuchter, dessen Mafse übrigens $8^1/_2$ Fufs Durchmesser auf 14 Fufs Höhe sind, befindet sich, neuerdings durch Prof. Andreas Müller in Düsseldorf restaurirt, noch am ursprünglichen Bestimmungsort.

Wesentlich abweichend von beiden vorigen ist die grofse schmiedeeiserne Krone im Dom zu Lübeck. Dieselbe stellt eine gothische Burg mit Fialen und Zinnenkränzen dar; auf dem untern, quadratischen Boden stehen zwei Gestalten von Bischöfen, vor zwei Seiten des Quadrats auf vorspringenden Konsolen zwei Heilige unter reichen Baldachinen; vor den vier Ecken springen achteckige Erkerchen vor, auf welchen kleinere Figuren Kandelaber zur Aufnahme der Kerzen halten. Der reiche Baldachin, welcher das Ganze überdeckt und durch zwei Strebebogen mit den Seiten-Baldachinen in Verbindung steht, ist aus dem Sechseck konstruirt. Der Stamm, an welchem das Ganze hängt, ist reich mit freigeschmiedeten Ornamentblumen besetzt, die auch vom oberen Knauf herabhängen.

So kunstvoll die beschriebenen schmiedeeisernen Kirchengeräthe der gothischen Periode auch sind, so erreichen sie, was die Technik der Eisenbehandlung betrifft, doch bei Wei-

tem nicht die Virtuosität, zu welcher sich die Schmiedekunst in der späteren Zeit, besonders dem Rococo, emporschwang. Wenn die modernen Kunstschmiede auch sehr Recht daran gethan haben, sich die Leistungen der letzteren als Muster vorzusetzen, und wenn sie, wie man mit Genugthuung feststellen kann, mit bestem Erfolg bei den Meistern von Würzburg, Nanzig etc. in die Schule gegangen sind, so scheinen uns für das moderne Kirchengeräth doch die strengeren Vorbilder der gothischen Periode empfehlenswerther. Die straffere und verhältnifsmäfsig gesundere Formengebung dieser letzteren werden sie um so leichter erreichen, als ihre Hand ja an schwierigen Aufgaben geschult ist. Um so mehr möchten wir aber die häufigere Verwendung des Schmiedeeisens für unsere moderne Kirchenausstattung empfehlen, und dabei den Wunsch aussprechen, dafs auch die farbige Behandlung der alten Vorbilder beachtet werden möge. Gerade bei seiner geringen Körperlichkeit erträgt und fordert sogar das Schmiedeeisen-Geräth eine Behandlung mit kräftigen, lebhaften Farben und Gold, die ja hierbei nie der Gefahr ausgesetzt sind, in grofsen Flächen störend zu wirken. Schon sind in dieser Hinsicht in niederrheinischen und belgischen Kirchen schöne Anfänge gemacht; möchten sie Beachtung und Nacheiferung finden.

Frankfurt a. M. F. Luthmer.

Der Bildercyklus in der ehemal. oberen Vorhalle des Domes zu Hildesheim.

Mit 3 Abbildungen.

Nur in wenigen Theilen zeigt die Domkirche zu Hildesheim, welche nach verschiedenen Wechselfällen von Bischof Hezilo neu erbaut und 1061 geweiht wurde, die ursprüngliche Formgestaltung. Zahlreiche Um- und Anbauten aus älterer und neuerer Zeit, sowie die im vorigen Jahrhundert durch die Italiener Rossi, Caminada und Bernardini erfolgte Ausstattung der Innenräume mit barokker Stuckverzierung und Malerei, haben dem Gotteshause das Gepräge eines romanischen Baues in seiner äufseren und inneren Erscheinung fast gänzlich genommen, während der Grundrifs die alte Anlage noch klar erkennen läfst. — Bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts war es anders.

Da ragte über der mehrgeschossigen weiten Vorhalle noch der einfache, massige, von seitlichen offenen Arkadenhallen flankirte Westthurm empor, durchaus charakteristisch im Stadtbilde wirkend, das Vorbild für eine Reihe von Thürmen, wie beispielsweise desjenigen am Dome zu Minden. Er mufste wegen allzugrofser und stetig zunehmender Baufälligkeit bis auf die Grundmauern abgetragen werden. Ueber diesen, welche verstärkt und mit Cement vergossen wurden, hätte der Thurm in der alten Gestaltung ohne besondere Schwierigkeiten solide wieder errichtet werden können. Jedoch man wollte in den vierziger Jahren davon nichts wissen, und schuf das nüchterne Thurmpaar, welches mit der Vorhalle zusammen heute noch ein architektonisch nicht gerade anziehendes Bild gewährt.

Mit dem Abbruch der Thurmanlage verschwand auch ein Denkmal frühmittelalterlicher Wandmalerei, welches einen Rückschlufs auf die sonstige Ausschmückung des Innern der alten Domkirche gewähren konnte: der Bildercyklus an der Decke der oberen Vorhalle.

Diese befand sich über dem östlich durch die Bernward'schen Erzthüren geschlossenen Paradiese, zwischen den beiden Stiegenhäusern des Westthurmes, in einer Höhe von 8,18 *m* über dem Kirchenfufsboden, hatte eine Länge von 3,85 *m*, eine Breite von 5,15 *m*, war mit einem halbkreisförmigen, im Scheitel 7,60 *m* hohen Tonnengewölbe überspannt, und öffnete sich nach dem Langschiffe des Domes durch einen auf Säulen ruhenden Rundbogen. Ein gleicher wird sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch in der Westwand der oberen Vorhalle befunden haben; denn von hier aus pflegte der Bischof an hohen Festtagen dem auf dem Platze vor dem Paradiese versammelten Volke den Segen zu spenden, ein Gebrauch, welcher jedoch schon gegen die Mitte des XII. Jahrh. in Abnahme kam.

Um diese Zeit vergröfserte man das Paradies, die untere Vorhalle, und baute auch gleichzeitig der oberen einen weiteren Raum vor, so dafs deren Deckenbilder von Aufsen nicht mehr sichtbar waren. In den späteren Jahrhunderten sind letztere vielfachen Beschädigungen ausge-

setzt gewesen, theils bei Aufstellung der grofsen Orgel, theils durch einen fast mannsbreiten Spalt, welcher das Gewölbe durchzog, und der seinen Grund in der ungenügenden Fundamentirung des Domthurmes, der wenig sorgfältigen Bauausführung sowie den Erschütterungen hatte, welche das über dem Gewölbe befindliche Geläute verursachte.

Als 1841 der erwähnte Abbruch in die Wege geleitet wurde, waren die Deckengemälde, welche dem letzten Drittel des XI. Jahrh. entstammten, mithin den ältesten ihrer Art zuzählten, in den Umrissen und kräftigen Farben noch wohl erhalten, wenn auch eine spätere theilweise Uebermalung den ursprünglichen Charakter in etwa beeinträchtigt hatte. — Vor Beseitigung der Bilder nahm auf Veranlassung der Hannoverschen Regierung der Maler Brockhoff dieselben auf, jedoch ohne die Inschriften, so dafs die betreffenden, jetzt in den Akten der Königl. Regierung zu Hildesheim befindlichen farbigen Darstellungen bezüglich der äufseren Erscheinung der Gemälde wohl einen Anhalt bieten, sonst aber gänzlich unverständlich sind. Glücklicherweise haben sich im verflossenen Jahre bei Sichtung des Nachlasses des um die Geschichte und Kunstforschung der alten Bischofsstadt hochverdienten Dr. Krâtz nicht nur die nach den Originalen gefertigten Bleistiftzeichnungen Brockhoff's, sondern auch eine Anzahl direkt von den Wandbildern abgenommener Pausen und sämmtliche Inschriften gefunden. — Nach diesen und unter Benutzung einschlägiger Angaben ist versucht worden, den Bildercyklus in den hier beigedruckten Abbildungen zur Veranschaulichung zu bringen.[1])

Die Darstellungen nahmen die ganze Fläche des Gewölbes ein, zerfallend in ein schmales Mittelfeld, zwei gröfsere und zwei kleinere Seitenfelder. Einfarbige Streifen trennten sie untereinander, eine vielfarbige ornamentale Borte schlofs sie nach unten hin ab. Die wenigen uns überkommenen Reste, welche in der Sankt Laurentiuskapelle des Domes aufbewahrt werden, lassen erkennen, dafs die Bilder mit Temperafarben auf den nicht besonders sorgfältig behandelten Putz direkt gemalt waren. Von blauschwarzem Grunde heben sich die Gestalten wirksam ab, deren Gewandung und Inkarnat einfache Farbentöne zeigen, belebt durch vielfarbige Striche, unter denen die rothbraunen bei den Gesichtern vorherrschen. Haupt- und Barthaare sowie die Konturen der Gewänder sind schwarz.

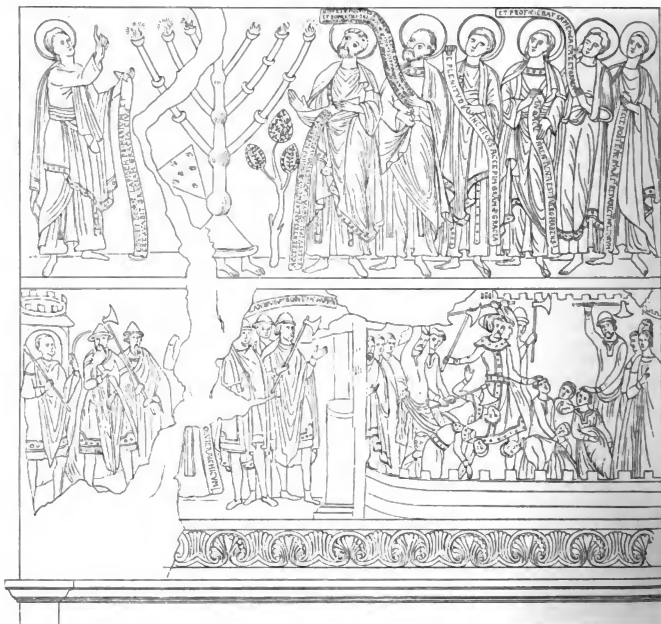
Letztere in durchaus faltenreicher Behandlung zeigen verschiedene Farben: bei den Unterkleidern abwechselnd Roth, Weifs, Grün, Gelb und Grau, bei den Oberkleidern Rothbraun, Gelb, Blau, Grau und Violett. Die Heiligenscheine sind gelb mit rother Einfassung. Die Körperverhältnisse der Figuren erscheinen schlank, die Köpfe dagegen theilweise etwas klein, die Hände manchmal zu grofs, aber durchaus charakteristisch in Zeichnung und Haltung. Die Füfse sind mit zwei Ausnahmen, wo sie mit Schuhen bekleidet sind, nackt bezw. mit Sandalen ausgestattet. Die Farbe der Haare und Bärte wechselt zwischen Weifs, Braun und Schwarz. Die Inschriften der Spruchbänder zeigen Majuskeln jener Zeit und bedeutende, oft schwer zu ergründende Abkürzungen des Textes. Die Einzelfiguren, namentlich die predigenden Gestalten sind bei weitem bewegter dargestellt, als die Gruppen, denen etwas Steifes in der Haltung nicht abzusprechen ist.

Der Gegenstand der verschiedenen Darstellungen steht in enger Beziehung zu dem Zwecke, welchem der Raum diente: zur Ausspendung des bischöflichen Segens.

Gnade und Segen, diese Wirkungen des hl. Geistes hat der Erlöser uns verdient, uns vermittelt, und auf seine göttliche Stiftung, die Kirche herabgezogen. Der Bischof segnet nur als ein Stellvertreter Christi, „des mit dem Geiste Gesalbten“: deshalb tritt uns zu Beginn und in der Mitte des gesammten Bildercyklus die Gestalt des Heilandes, dessen bärtiges Antlitz von dem Kreuznimbus umrahmt ist, und auf die das Symbol des Parakleten herabschwebt, entgegen. Die ausgebreiteten Arme entfalten eine Schriftrolle mit dem Spruche: *Spiritus Domini super me, eo quod unxerit me.* [Is. LXI, 1.] „Der Geist des Herrn ist auf mir, denn er hat mich gesalbt.“ Das Ganze umgibt ein blätterreiches Rankenornament, belebt von Tauben, deren jede im Schnabel ein Spruchband trägt, auf welchem je eine der sieben Gaben des hl. Geistes verzeichnet steht. Hierdurch wird sowohl auf diese den Gläubigen zu ihrem Heile nothwendigen Gnaden, als auch auf deren Quelle symbolisch hingedeutet.

[1]) Die Einsichtnahme sowie Benutzung der Zeichnungen und Schriftstücke ist seitens der Beverinischen Bibliothek zu Hildesheim mit dankenswerthem Entgegenkommen gestattet worden.

Vorbeschriebene Gruppe (nachfolgend auf Spalte 315/316 dieser Abhandlung abgebildet) befand sich im Gewölbescheitel am Ostende der Halle. Welche Darstellungen die Fortsetzung nach Westen hin gebildet, war nicht festzustellen, da dieselben im Laufe der Zeit bis zur Unkenntlichkeit entstellende Beschädigungen erlitten hatten. — Die an dieses Mittelfeld sich seitlich zunächst anschliefsenden beiden Gemälde waren bezüglich ihrer Abmessungen — die einzelnen Figuren in Lebensgröfse — die ausgedehntesten des Cyklus. Insofern waltete eine Aehnlichkeit zwischen ihnen ob, als beide im Osten eine predigende Gestalt zeigten, der sich eine Reihe Spruchbänder tragender Männer nahte, südlich Propheten, nördlich Apostel. — Um den Zusammenhang der bezüglichen Inschriften besser klar zu stellen, werden in dem Folgenden die betreffenden Bibelstellen vollständig wiedergegeben (das Eingeklammerte bezeichnet die Ergänzungen).



I. Südlicher Theil:

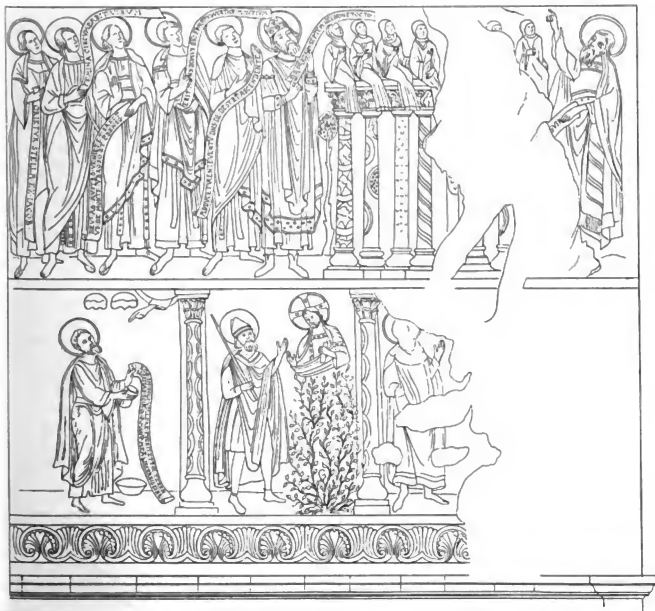
1. Im Osten eine sehr beschädigte Einzelfigur mit erhobener Rechten (Salomo?). Von der Inschrift des Spruchbandes ist nur das Wort *vir* vorhanden.

2. Vor dieser Gestalt ragt eine Reihe von sieben Säulen empor, auf deren Kapitällen ebenso viele weifs gekleidete, weibliche Wesen sitzen; zur Seite derselben entfaltet das Reis Jesse

seine Blätterkrone. Wir haben hier ein Sinnbild des alttestamentalischen Tempels [Prov. IX, 1], sowie der Vertreter der verschiedenen Völkerschaften, die darin dem Herrn dienten, und welche der neue Bund zu einer Kirche vereinigen sollte. Sie ist bestimmt, sich überall hin aus-

auch wohl unter 8, denn du weifst nicht, was für Unglück auf die Erde kommen wird."

7 und 8 ist die Bezeichnung einer grofsen Vielheit, die Frauen also Vertreter der vielen, d. h. aller Völkerschaften, die Gott zu sich bekehren will.



zubreiten und Alle in sich aufzunehmen, gleich dem Reis Jesse, welches, zum mächtigen Baum entwickelt, allen Vögeln des Himmels Obdach gewähren kann. — Neben dieser Gruppe erscheint

3. Der Hohepriester in vollständigem Ornate; das von ihm gehaltene Spruchband trägt die Inschrift: *Da partem septem necnon et octo: (quia ignoras, quid futurum sit mali super terram).* [Eccles. XI, 2.] „Theile aus unter 7,

4. Fünf Propheten mit nachfolgenden Spruchband-Inschriften:

a. (Quia ipse inter fratres dividet): adducet urentem ventum Dominus de deserto ascendentem: (et siccabit venas ejus, et desolabit fontem ejus, et ipse diripiet thesaurum omnis vasis desiderabilis). [Oseas XIII, 15.] „Weil er selbst unter Brüdern theilt, wird der Herr einen brennenden Wind aus der Wüste

heraufkommen lassen, der seine Adern vertrocknet und seine Quellen versiechen macht, und er wird rauben die Schätze aller Kleinodien."

b. *(Et erit: in novissimo dierum) erit mons (domus) Domini praeparatus in vertice montium, (et sublimis super colles: et fluent ad eum populi).* [Mich. IV, 1.] „Doch es geschieht in der letzten Zeit, dafs der Berg des Hauses des Herrn auf dem Gipfel der Berge steht, erhaben über die Hügel, und es strömen zu ihm die Völker."

c. *Deus ab austro veniet, et sanctus de monte umbroso et condenso.* [Hab. III, 3.] „Gott kommt vom Mittage her, der Heilige vom Berge Pharan."[2])

d. *(Usquequo deliciis dissolveris, filia vaga? Quia creavit Dominus novum super terram:) femina circumdabit virum.* [Jer. XXXI, 22.] „Wie lange wirst du in Lüsten dich ergehen, du ausschweifende Tochter? Der Herr schafft Neues auf Erden: ein Weib wird einen Mann umschliefsen."

e. *(Videbo eum, sed non modo: intuebor illum, sed non prope.) Orietur stella ex Jacob, (et consurget virga de Israel: et percutiet duces Moab, vestabitque omnes filios Seth.)* [Num. XXIV, 17.] „Ich werde ihn sehen, aber nicht jetzt, ich werde ihn schauen, aber nicht nahe. Ein Stern geht auf aus Jakob, ein Szepter kommt auf in Israel, und zerschmettert die Fürsten Moab und vertilget alle Söhne Seth."



Der Inhalt dieser Abtheilung dürfte sich in Folgendem zusammenfassen lassen:

Gott hat alle Menschen zum Heile berufen, was ihnen werden soll durch die Menschwerdung seines Eingeborenen im Schoofse der reinsten Jungfrau, welche, als die Trägerin des Heiles, zum Kanale allen himmlischen Segens wird. Christus, als ein Stern aufgehend zur Erleuchtung der Völker, wird das sündhafte Menschengeschlecht durch den hl. Geist heiligen, ihm in der Kirche den vollendeten Tempel Gottes stiften, durch welche alle zur Heiligkeit gelangen, und reichen Segens theilhaftig werden können.

Doch das Wesen des Geistes Christi wird auch zum Gluthwinde, der hinwegfegt, was nicht vom Herrn gepflanzt ist, und sich seinem heiligen Willen widersetzt. Weil aller Segen von oben kommt, so erscheint auch in den Gesichten der Propheten der Gesalbte herabsteigend von den Bergen. Von oben, d. h. von der oberen Vorhalle des Domes, fleht ebenfalls der Bischof, der Stellvertreter und Gesandte des Heilandes, den göttlichen Segen auf seine gläubige Heerde hernieder.

II. Nördlicher Theil:

1. Eine hoch aufgerichtete Gestalt (Zorobabel) weist mit seiner Rechten auf Christum, den Mittelpunkt der Gesammtdarstellung hin. Die Linke hält ein Spruchband mit der Inschrift: *Educet lapidem primarium et exaequabit graciam gratiae ejus.* [Zach. IV, 7.] „Er wird den Hauptstein aufführen und ihn herrlich machen gleich dem ersten."

2. Diese Stelle ist entnommen der Beschreibung des fünften Nachtgesichtes des Propheten Zacharias, welcher auch die Darstellung des Tempelleuchters und des Oelbaumes entspricht Der erstere, aus dessen sieben Mandelblüthenkelchen kleine bläuliche Flammen hervorlodern, hat genau die Form, wie sie bei Exod. XXV, 31 bis 37 vorgeschrieben. Dem Oelbaum gegenüber schwebt ein Dreieck mit sieben Augen. Der zweite Tempel, glänzender denn der erste ausgestattet, ist doch nur für diejenigen des auserwählten Volkes, welche das Land der Gefangenschaft verlassen und in jenem der Verheifsung wohnen. Zorobabel ist das Vorbild des Heilandes, der zu seiner Kirche zwar Alle berufen hat, aber nur den Auserwählten den Segen

²) Das Paran des hebräischen Textes ist von der Vulgata als *nomen proprium* aufgefafst, während die Septuaginta dem letzteren die Uebersetzung „schattig und dicht bewachsen" zufügt. Unser Spruchband enthält nur die Uebersetzung des Paran nach der Septuaginta als adjektiven Zusatz zu *mons*.

austheilt, welche sich dem siebenfachen Gnadenquell der Sakramente nahen. Durch sie wird es den Gläubigen möglich sein, unter dem Walten der himmlischen Vorsehung in ihrem Innern Tempel Gottes zu errichten, und so Bausteine zu werden an jenem grofsen Tempel, dessen Eckstein der Eingeborene des Vaters selbst ist.

3. Dieser Gedanke ist des Weiteren entwickelt in der nun anschliefsenden Gruppe von sechs Apostelfiguren mit folgenden Inschriften auf den Spruchbändern:

a. Accedentes ad lapidem vivum, ab hominibus (quidem) reprobatum, a Deo (autem) electum, (et honorificatum): et ipsi tamquam lapides vivi superaedificamini. [I. Petri II, 4, 5.] „Nahet euch ihm, dem lebendigen Steine, der zwar von den Menschen verworfen, von Gott aber auserwählt und zu Ehren gebracht worden ist, und baut euch selbst als lebendige Steine auf."

b. Non estis hospites et advenae, sed estis cives sanctorum et domestici Dei, superaedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Jesu. [Ephes. II, 19, 20.] „Also seid ihr nicht mehr Gäste und Fremdlinge, sondern ihr seid Mitbürger der Heiligen und Hausgenossen Gottes, erbaut auf der Grundfeste der Apostel und Propheten, während Jesus Christus selbst Haupteckstein ist."

c. Antequam convenirent, inventa est in utero habens (de spiritu sancto). [Matth. I, 18.] „Es fand sich, bevor sie zusammenkamen, dafs sie empfangen hatte vom hl. Geiste."[3])

d. (Et) de plenitudine ejus nos omnes accepimus graciam pro gracia. [Joh. I, 16.] „Und von seiner Fülle haben wir Alle empfangen, Gnade über Gnade."

e. (Et Jesus) proficiebat sapientia, et aetate, et gracia apud Deum, et homines. [Luc. II, 52.] „Und Jesus nahm zu an Weisheit und Alter und Gnade bei Gott und den Menschen."

f. Ecce positus est hic in ruinam, et (in) resurrectionem multorum (in Israel). [Luc. 2, 34.] „Dieser ist gesetzt zum Falle und zur Auferstehung Vieler in Israel."

Der leitende Gedanke der Darstellung ist wohl folgender:

Durch die Zugehörigkeit zur Kirche, deren Eckstein Christus selbst ist, und in dem ernstlichen Bestreben ihm nachzufolgen, wird bei den Gläubigen der Grund zur dereinstigen Seligkeit gelegt, und ihnen Gnade auf Gnade erwirkt. Wie der hl. Geist Christum im Schoofse Mariä erzeugte, so wird die Gnade Gottes Ebenbilder seines Sohnes in unserem Inneren erschaffen. Ist doch unsere Heiligung auch eine Neugeburt, vergleichbar der Menschwerdung des Eingeborenen. Ihm ähnlich, aus seinen Gnaden wiedergeboren zu werden, ihm als Führer auf dem Pfade der Vollkommenheit zu folgen, das ist unsere Pflicht. Und wie bei Christus, obwohl als Gott unendlich heilig und vollkommen, dennoch in der äufseren menschlichen Erscheinung ein Wachsthum an Weisheit und Gnade sich kund that, so sollen auch wir, theilhaftig geworden der Kindschaft Gottes, nach stetem Wachsthum in der Gnade streben. Dies ist nur möglich, wenn wir lebendige Steine an dem einen Tempel Gottes, der Kirche, Glieder seines mystischen Leibes sind. Wer aber der Kirche, der Grundfeste der Wahrheit, fernbleibt, und ihren göttlichen Stifter nicht ehrt, dem ist nicht Segen, sondern Verderben, nicht die Auferstehung zum Leben, sondern der Sturz zur Hölle beschieden.

Was das letzte Spruchband besagt, wird in den zwei kleineren unteren Darstellungen vorbildlich zur Anschauung gebracht.

Dieselben haben die Zerstörung Jerusalems nach Ezech. IX, 2 bis 7 zum Gegenstande. Wir erblicken in dem einen Bilde die sechs zur Vollstreckung des Strafurtheils bestimmten Diener Gottes, durch das Stadtthor einziehend. Sie sind bekleidet mit kurzen weifsen Leibröcken, Mänteln von abwechselnd rother, grüner und schwarzer Farbe; das Haupt deckt der Spitzhut, die Hand hält die Mordwaffe.

Durch die Kriegergruppe hindurch zog sich ein Mauerrifs, so dafs von der weifsgekleideten Figur, welche den Mittelpunkt der Darstellung bildete, und dem Spruchbande nur ein Theil noch erhalten war. Die untere Inschrift lautete: *symbolum hierarchicum*, das Bruchstück der oberen: *(Ite), ad eos super quos est T ne appropinquate.* „Gehet hin, aber Denen, welche mit T gezeichnet sind, nahet nicht."

Vielleicht war der Träger dieses Spruchbandes ein Engel als Schutzgeist der Auserwählten. (Das T als *symbolum hierarchicum!*)

[3]) Der Dom zu Hildesheim ist der Mutter Gottes geweiht; es lag deshalb dem Meister des Bildercyklus nahe, in beiden Theilen desselben auf sie, den Ursprung Christi, unseres Erlösers, hinzuweisen.

Die folgende Szene führt uns das Blutbad innerhalb der heiligen Stadt vor Augen. Die sechs Feldobersten des Königs Nebucadnezar vernichten mit hocherhobener Axt die Bewohner — Greise, Weiber und Kinder —, während die Auserwählten und Bezeichneten, in zwei Gruppen geschieden, dem blutigen Schauspiel zusehen.

Die Zerstörung Jerusalems durch die Babylonier erscheint hier als Vorbild des Verderbens, welches die Gottlosen beim Weltgerichte ereilen wird: Die sich von Gott abgewandt, werden dem ewigen Tode anheimfallen, die ihn aber bekannt, und deren Stirn das Zeichen des Lebens, das Kreuz, trägt [Offenb. Joh. XIV, 1], versammelt werden am Throne des Lammes. In eben diesem Zeichen wird auch der bischöfliche Segen ausgetheilt.

Die zwei kleineren Gemälde am Fufse der gegenüberstehenden grofsen Darstellung (das dritte ist bis auf eine Figur zerstört) sind ebenfalls vorbildlichen Inhalts. Das erste derselben führt uns Gideon vor Augen, zu der aus den Wolken hervorragenden göttlichen Rechten emporschauend. Er ist als Greis aufgefafst. In der Rechten hält er über einer goldenen Schaale ein Fell als Beutel zusammengeprefst, in der Linken ein Spruchband mit der Inschrift: *Si ros in (solo) vellere fuerit, et in omni terra siccitas, sciam, quod per manum meam, (sicut locutus es,) liberabis Israel.* [Jud. VI, 37.] „Wird Thau sein auf dem Felle allein und auf dem ganzen Boden Trockenheit, so will ich daran erkennen, dafs Du durch meine Hand, wie Du gesprochen hast, Israel erretten wirst."

Wie die trockene Flur nach dem befruchtenden Thau lechzt, um ihre Früchte hervorspriefsen zu lassen, so sehnt sich das durch Sünde verderbte Menschengeschlecht nach dem Heiland, der es von ihr erlösen und durch seine göttliche Lehre befähigt machen soll, für das eigene ewige Heil selbst mitzuarbeiten. Diese Aufgabe aber zu lösen, gelingt nur durch Beachtung der Gebote des Herrn, in gläubigem, ehrfurchtsvollem und gehorsamem Hören auf Gottes Ruf.

Darauf bezieht sich das zweite Bild, welches uns Moses zeigt, wie ihm die Erscheinung Jehova's im flammenden Dornbusche wird. Ersterer ist in Pilgertracht, mit kurzem Untergewand, Mantel, Mütze und Wanderstab, Gott in den Mantel gehüllt, das Haupt von strahlendem Kreuznimbus umgeben, dargestellt, die Rechte erhoben, die Linke ein zusammengerolltes Spruchband haltend. Die göttliche Erscheinung schwebt über einem achtstämmigen Dornenstrauch, der von lodernden Flammen umgeben ist.

Wie der Herr Moses seine Befehle für die Pilgerschaft ertheilte, so müssen auch alle Gläubigen, als Erdenpilger zur ewigen Heimath, den Anordnungen des Allmächtigen sich willig fügen, dem Feuer der göttlichen Liebe nahen, um von ihm entzündet und umgewandelt zu werden zu wahrhaften Kindern Gottes.

Vorstehendes dürfte zur Genüge dargethan haben, dafs dem Bildercyklus ein in ikonographischer ein symbolisch und moralisch gleich bemerkenswerthes, und für die frühe Zeit der Entstehung des Kunstwerkes hervorragendes Programm zu Grunde gelegen hat. Es besitzt dieselbe Tiefe der Auffassung, welche allen Werken des hl. Bernward und seiner Schule eigen ist, die uns in den Erzthüren, dem Taufbecken und Kronleuchter des Domes, der Christussäule und der Decke der St. Michaelskirche entgegentritt, eine Auffassung, die selbst für die Kunstbestrebungen unserer Tage noch Anhalt bieten kann, namentlich, wenn es sich um die bildnerische Gesammt-Ausschmückung monumentaler Kirchenbauten der Vergangenheit handelt.

Wie schon erwähnt, ist die Deutung des Bildercyklus erst nach Auffindung der Inschriften im verflossenen Jahre möglich geworden. Zu bedauern ist, dafs unter diesen Umständen eine Wiederholung desselben an dem Gewölbe der unteren Vorhalle über den Bernward'schen Thüren bei den bereits vorgeschrittenen Wiederherstellungsarbeiten im Dome nicht mehr angängig war; zu wünschen ist, dafs das, was uns von dem Deckengemälde in Resten erhalten, nicht ungesehen in der dunkeln und feuchten St. Laurentiuskapelle dem Verderben entgegengeht, sondern mit andern dort lagernden Kunstwerken des alten Domes, eine bessere, für die Besichtigung geeignetere Aufstellung, sei es im Diöcesanmuseum, sei es auf dem oberen Kreuzgange, erhielte.

Mögen diese Zeilen hierzu die Anregung gegeben haben!

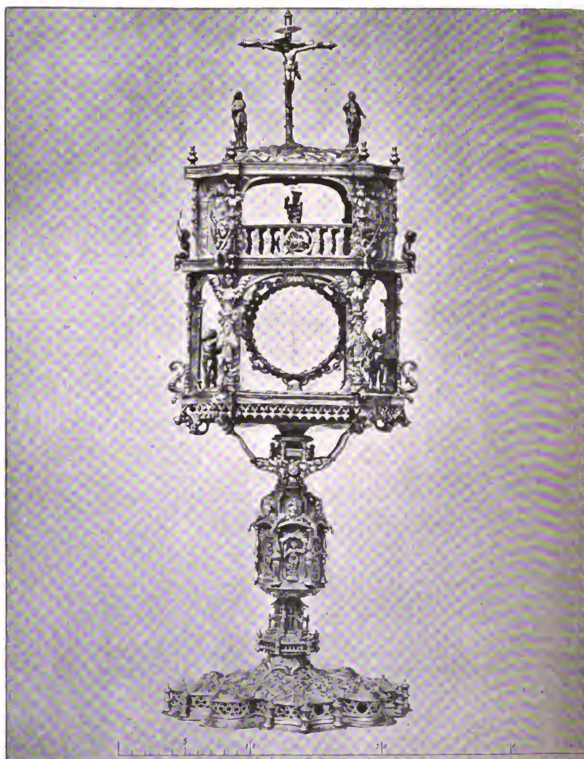
Köln. F. C. Heimann, Stadtbaurath.

Italienische Renaissance-Monstranz im Privatbesitz zu Köln.

Mit Abbildung.

Die umseitig abgebildete, im Besitze der Herren Gebr. Bourgeois zu Köln befindliche silbervergoldete Monstranz hat eine Höhe von 58 *cm*. Dem Fufse (21 *cm* im Durchmesser) ist eine sehr reiche Ausbildung zu Theil geworden, die in den konstruktiven Theilen mit ihren Strebepfeilern und der Profan-Architektur entlehnten Rundthürmchen noch vollständig, in den ornamentalen Parthien noch stark von gothischen Formen beherrscht ist. Diese sind in fast noch höherem Mafse dem Schafte eigen, mit Ausnahme des schon eine entwickelte Renaissance zeigenden Knaufes. An dem mit sehr schönem und reichem Blatt- und Blumenwerk geschmückten Fufse tritt die Fertigkeit des Künstlers in der Treibtechnik zu Tage, die der Aufsatz in geringerem Mafse und nur noch in seinem Obertheile zeigt. Hier sind nämlich nur die die Seiten schliefsenden Relieffiguren und der Berg getrieben, auf dem die Kreuzigungsgruppe steht. Alle anderen Verzierungen sind gegossen, sowohl die rein ornamentalen wie die figuralen. Sechs Heiligenfigürchen statten die Nischen des reich gegliederten Knaufes aus, über dem auf der Vorder- und Rückseite Fruchtgehänge im Charnier sich hin- und herbewegt, den Uebergang von Unter- und Aufsatz, welcher den schwachen Punkt an den meisten alten Monstranzen bildet, vortrefflich vermittelnd. — Der aus dem in die Breite gezogenen Sechseck konstruirte Aufsatz hat zwei Etagen, von denen die untere in einer runden Kapsel zwischen zwei Gläsern die heil. Hostie aufnehmen soll, die obere eine Art von Loggia bildet, welche durch die über die Gallerie hinaufragende, also die heil. Hostie bekrönende Figur des segnenden Heilandes in sehr ansprechender Weise beherrscht wird. Die Kapsel, welche mit der Figur an ihrer Spitze ein vollständiges, mittelt eines Dornes leicht einzufügendes Ganze bildet, ist von zwei Karyatiden flankirt, neben diesen stehen in den Bogenöffnungen vier nackte, Musikinstrumente tragende Engel, die nach einem guten Modell aus derselben Form gegossen und nicht vergoldet sind. Wie der Lilienfries den Aufsatz nach unten sehr passend abschliefst, so geben schneckenartige Gebilde, welche an die gothischen Wasserspeier erinnern, den Ecken eine sehr befriedigende Lösung, und auch die silbernen Engelfigürchen, welche, mit Leidenswerkzeugen in den Händen, auf dem Sockel der oberen Etage sitzen, sind hier sehr wirkungsvolle Vermittler des scharf markirten Ueberganges und der in ihm bereits beginnenden Verjüngung. Die Kreuzigungsgruppe giebt mit der Bergkuppe, auf der sie steht, dem Ganzen einen etwas plötzlichen, aber doch nicht unharmonischen Abschlufs.

Die architektonische Anlage, die ornamentale Ausstattung, zumal des Fufses, und der Charakter der Figürchen, namentlich des Kruzifixus und der Engel, weisen auf Oberitalien als die Heimath dieser Monstranz hin. Hier hatten sich die gothischen Formen, zumal in der Architektur und im Ornament, mit besonderer Zähigkeit behauptet, und gerade in manchen Gebilden der Goldschmiede jene Stilmischung herbeigeführt, der wir auch in unserer Monstranz begegnen. Hier hatte gerade die Hammerarbeit, welche in der spätgothischen Periode wieder in Aufnahme kam, sich dieser Formen bemächtigt, um sie nicht so bald wieder zu opfern. Im XIV. Jahrh. sind die Füfse der kirchlichen Metallgefäfse entweder glatt gelassen, oder mit spärlichen Gravuren verziert, wie es in Deutschland bis tief in die Renaissance-Epoche hinein der Fall war. Im XV. Jahrh. aber fängt die Treibtechnik wieder an, sich zu bethätigen und namentlich in Oberitalien zeigt sie sich auf den Füfsen der Kelche, Ostensorien, Monstranzen in hervorragendem Mafse. Anfänglich war sie noch mehr mit tiefgearbeiteten Gravierungen untermischt, später aber erscheinen diese Füfse als das ausschliefsliche Erzeugnifs des Hammers, der sie in ein vollständiges Blumenbeet zu verwandeln vermag. Nicht selten sind hierbei die Reliefirungen so stark ausgebildet, dafs sie die Tragfähigkeit des Fufses geschwächt und, wie im vorliegenden Falle, später die Einfügung eines eisernen Gerüstes nothwendig gemacht haben, ein Fingerzeig, dafs sich die Treibarbeit für diese stark belasteten Theile im Allgemeinen nicht sehr empfiehlt. — Der im Ganzen recht klare und harmonische Aufbau und die gute Anordnung im Detail, empfehlen sie als Vorbild, wenn es sich um die Anschaffung einer Monstranz für eine Renaissance-Kirche mit einem Hochaltar desselben Stiles handelt. Schnütgen.



Nachrichten.

Ein neu entdecktes Bild von Lucas Cranach dem Aeltern.

Als ich vor Kurzem im Verein mit dem dortigen Probste Szadowski die zahlreichen Bilder der katholischen Kirche zu Königsberg i. Pr. einer Besichtigung und Prüfung unterzog, fesselte unsern Blick alsbald ein hoch an der Wand hängendes alterthümliches Gemälde, welches durch den eigenartigen Gegenstand der Darstellung, sowie durch sein Kolorit und die technische Ausführung sofort den Eindruck machte und die Vermuthung nahe legte, dafs es ein Bild von Lucas Cranach dem Aeltern sein müsse. Eine nähere Untersuchung erhob die Vermuthung zur Gewifsheit; wir haben ein Bild des ältern Cranach vor uns, welches bis jetzt gänzlich unbekannt geblieben ist, wie es denn auch in den uns zugänglichen Schriften über den „Maler der Reformation" nirgends erwähnt wird. Das Bild ist auf einer Holztafel von 75 *cm* Höhe und 50 *cm* Breite mit fast miniaturartiger Feinheit und Zartheit gemalt, namentlich in der Karnation und Ausführung der Gewänder ganz vortrefflich. Dem Gegenstande nach gehört es zu den nicht gerade selten vorkommenden Reformationsbildern des Meisters, dazu bestimmt, der dogmatischen Anschauung Luthers von der Rechtfertigung „durch den Glauben im Blute Christi" künstlerischen Ausdruck zu geben. Es zeigt uns einen ganzen Cyklus von Darstellungen, beherrscht durch den Gedanken des Gegensatzes von Gesetz und Evangelium. So ist denn das Bild durch einen Baum, auf dessen Stamm das Wappen des L. Cranach, eine geflügelte Schlange mit Krone auf dem Haupte und einem Ringlein im Munde, und die Jahreszahl 1532, in zwei Abtheilungen geschieden. Links oben sieht man den Heiland in rothem, schwarz schattirtem Gewande, sitzend auf der Weltkugel, umgeben von Wolken, aus welchen elf Engelsköpfe herausschauen, aufserdem zwei Engel mit Posaunen, die Engel des Gerichts. Etwas tiefer daneben der Sündenfall. Adam und Eva, nackt, aber decent, stehen unter einem Baume. Eva reicht den Apfel, den sie eben von der Schlange empfangen, dem Adam hin. Die Inschrift darüber bezieht sich wohl auf beide Darstellungen: Ro. 1. Es wird offenbart gottes zorn vom himmel über aller menschen gottlos wesen und unrecht.

Links unten ist die Hölle mit Teufeln und Verworfenen dargestellt, darunter: Es sind alle zumal sündern und mangeln das sie sich Gottes nicht rhümen mügenn. Ro. 3. Tod und Teufel treiben Adam in die Hölle. Erläutert wird dieses Bild durch die darunter gesetzten Schriftstellen: Die Sünde ist des Todes spies. Aber das Gesetz ist der sünden kraft. 1. Cor. 15, und: Das Gesetz richtet zorn an. Ro. 1. Daneben Moses, auf die Gesetzestafel weisend, vor ihm drei Männer, gewifs Propheten. Die Unterschrift lautet: Durchs gesetz kommt erkenntnus der sündenn. Ro. 3. Das gesetz und die propheten gehen bis auff Johannes zeit. Math. 11.

Die zweite Abtheilung stellt dem Gesetze das Evangelium gegenüber. Oben links in einer Landschaft mit Bergen, Zelten, Heerde und Hirt kniet Maria. Ueber ihr in Wolken ein Engel, von welchem ein Strahl auf die zu ihm emporschauende Jungfrau ausgeht — die Verkündigung der Geburt Jesu, wie auch ein Spruch daneben erläutert: Isaia 7. Der Herr wirdt euch selbst ein zeichen geben. Siehe ein jungfraw wirdt Schwanger sein und einen son geperen.

In der Mittelparthie erhebt sich auf einem Berge das Kreuz, aus rohen Stämmen gezimmert, mit dem sterbenden Heilande. Darunter steht Johannes der Täufer mit einem Manne (Adam). Er hält des letztern linken Arm und weist mit der erhobenen Rechten auf den Gekreuzigten hin, aus dessen Seitenwunde — bekanntlich ein Lieblingsgedanke Cranachs — ein Strahl des Blutes unmittelbar in das Herz des Adam herabfliefst. Folgende Unterschriften geben die dogmatische Deutung dieses Bildes: Der gerecht lebt seines glaubens. Ro. 1. Wyr halten das eyn mensch gerecht werde durch den glauben on wergk des gesetzes. Ro. 3. Sihe das ist gottes lamp das der welt sünde tragt. S. Joh. Bapt. Jo. 1. In der heyligung des geysts zum gehorsam und besprengung des blutes Jesu Christi. 1. Petr. 1.

Eine Gruppe rechts von der Kreuzigung stellt den aus dem Grabe eben auferstehenden Heiland dar, wie er, die Siegesfahne in der Hand, über Tod und Teufel triumphirt, wie auch die Ueberschrift besagt: Der tod ist verschlungen ym sieg. Tod wo ist deyn spies: helle wo ist dein sieg. Dangk habe Gott, der uns den sieg gibt durch Jesum Christum unsern Herrn. 1. Cor. 15.

Den Abschlufs des ganzen Cyklus bildet die Himmelfahrt Christi, oben rechts in der Ecke. Auf Wolken, in denen Engelsköpfe sichtbar, schwebt Christus empor, von dem jedoch im Bilde nur die Füfse sichtbar sind.

Ein ganz ähnliches Bild Cranachs findet sich im Museum zu Weimar und Repliken davon aus dem Jahre 1529 in der Galerie zu Gotha und in dem Rudolphinum zu Prag, dann in zwei Darstellungen getrennt — Sündenfall und Erlösung — im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Vgl. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 498.) Ob unser Bild vielleicht auch nur eine Replik des Weimarer Bildes ist, habe ich nicht feststellen können, da Anfragen an die Direktion des Museums und einen Privaten bis jetzt ohne Antwort geblieben sind. — Da das Cranach'sche Bild seinem Gegenstande nach sich wenig für eine katholische Kirche eignet, wird es jedenfalls zum Verkauf gestellt werden. Wo findet sich ein Käufer, der bereit wäre, dafür einen angemessenen Preis zu zahlen?

Braunsberg (Ostpr.) Prof. Dr. Dittrich.

Bücherschau.

Münzenberger's Altarwerk (in dieser Zeitschrift wiederholt, zuletzt Band II, Sp. 864 besprochen) hat in der kürzlich erschienenen VIII. Lieferung den Abschlufs des I. Bandes erreicht. Dieselbe beschreibt die hervorragendsten spätgothischen Altaraufsätze, welche sich in der Provinz Sachsen, in den kleinen sächsischen Fürstenthümern, in Braunschweig, Königreich Sachsen, Brandenburg und Schlesien erhalten haben. Die eingehende, 47 Folioseiten umfassende Beschreibung liefert in Bezug auf die Gestalt und Behandlung, das Material und die Polychromirung, namentlich in Bezug auf die Bilder, ihre Auswahl und Anordnung die allerschätzenswerthesten Beiträge und damit die glänzendsten Belege für die zahlreichen und herrlichen Blüthen, welche die kirchliche Kunst auch auf diesem Gebiete der Schnitzerei und Malerei noch am Ausgange des Mittelalters in Norddeutschland getrieben hat. Zehn ganz vorzügliche Lichtdrucktafeln sind dieser Lieferung beigegeben, Abbildungen von prachtvollen Altären und Altärchen, gemalten wie geschnitzten, welche vom Schlufs des XIV. bis in den Anfang des XVI. Jahrh. aus nord- und süddeutschen Schulen hervorgegangen sind, herrliche Gebilde, welche sehr geeignet sind, zu erfreuen, zu erbauen, zu belehren, als Vorbilder zu dienen.

Dem unermüdlichen, weil für seine Aufgabe hochbegeisterten Verfasser ist sein Altarwerk unter der Hand derart gewachsen, dafs die nunmehr vorliegenden acht Lieferungen, auf welche das ganze Werk veranschlagt war, erst die Hälfte desselben bilden. Die zweite Hälfte soll den Altarbau zur Darstellung bringen, wie er sich in der spätgothischen Periode in Süddeutschland, Elsafs-Lothringen, Schweiz und Oesterreich, sowie in Flandern entfaltet hat, insoweit letzteres zahlreiche Altar-Aufsätze in Deutschland eingeführt hat. Eine vollständige Statistik aller noch in Deutschland vorhandenen mittelalterlichen Altäre soll den II. Band schliefsen.

Möge es dem Verfasser vergönnt sein, diesen Schlufs bald zu feiern! Möge er sich von den übermäfsigen, ja übermenschlichen Anstrengungen, welche ihm auch diese Nebenarbeit auferlegt hat, bald so gründlich erholen, dafs er mit neuer Kraft dieser Aufgabe sich widmen kann, der nur seine Kenntnisse, sein Eifer, seine Mittel gewachsen sind! Rd.

Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, untersucht und beschrieben von Johannes Ficker. Gedruckt mit Unterstützung des kaiserlich deutschen archäologischen Institutes. Mit 2 Tafeln und 8 Abbildungen im Texte. Leipzig 1890, Verlag von E. A. Seemann.

Das christliche Museum im Lateran, welches für altchristliche Skulptur und Epigraphik das bedeutendste der Welt ist, wurde von Pius IX. angelegt, welcher die namentlich von Benedikt XIV. gesammelten Reliefs mit vielen späteren Funden zu einer einheitlichen Sammlung vereinigen und von P. Marchi und de Rossi dort aufstellen liefs. Während die christlichen Inschriften dieser Sammlung von de Rossi in seiner Schrift: »Il museo epigrafico cristiano Pio-Lateranense« in 24 photographischen Tafeln mit kurzen Erläuterungen herausgegeben wurden, wurde ein genauer Katalog der Skulpturwerke schmerzlich vermifst. Diesem Mangel ist durch vorliegende Schrift nunmehr auch in einer Weise abgeholfen, welche dem Verfasser den Dank nicht nur der Besucher dieses Museums, sondern aller Freunde der christlichen Archäologie und der christlichen Kunst sichern wird. Die Beschreibung der einzelnen Werke ist eine sehr genaue und hebt auch bei den restaurirten Skulpturen besonders hervor, was ursprünglich ist. Von grofsem Interesse ist auch die Angabe der Spuren von alter Bemalung auf einer Anzahl Reliefs, welche nicht nur für Rom, sondern auch für das übrige Italien und Sicilien, sowie für Südfrankreich und Spanien nachgewiesen wird. In den Werken der früheren Zeit wurden gewöhnlich nur die Umrisse in meist hellrother Farbe leicht nachgezogen, um das Relief stärker hervortreten zu lassen; aufserdem finden sich öfter nur noch im Gesichte, namentlich an den Augen und am Munde die farbige Unterstützung der Formenzeichnung. Im Gesichte ist die farbige Zeichnung um so ausgeführter, je gröfser die Verhältnisse sind. Die ausgeführtere Behandlung, bei der man sich auch meistens nicht mit einer Farbe begnügte, ist für die Monumente des IV. Jahrh. (auch heidnische) die übliche gewesen, wobei regelmäfsig der Maler nicht allein den Linien des Bildhauers folgte, sondern auch selbstständig zeichnete. — Der Schrift sind vier genaue Register beigegeben, darunter ein Verzeichnifs der Abbildungen, sowohl der Zeichnungen, als der in Büchern und einzeln veröffentlichten.

Köln. A. Heuser.

Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens. Von Prof. Dr. P. Lehfeldt. Heft VII: Herzogth. Sachsen-Meiningen, Amtsgerichtsbezirke Kranichfeld und Camburg. Mit 7 Lichtdrucktafeln und 43 Abbildungen im Texte. Jena 1890, Verlag von G. Fischer.

In dem Bezirke Kranichfeld erregt das gleichnamige, sehr malerisch gebaute und gelegene Frührenaissance-Schlofs mit seiner romanischen Kapelle das meiste Interesse als Bauwerk, der spätgothische „Kirchstuhl" der dortigen Pfarrkirche als Möbel. Da eine Füllung des letzteren das Brustbild des Psalmisten zeigt, so wird es wohl nicht den Leviten, sondern den Vorsängern als Sitz gedient haben. — Der Bezirk Camburg weist noch mehrere kleine, aber interessante romanische Kirchen auf, von denen die Leislauer am merkwürdigsten ist. Auch an eigenthümlichen spätgothischen Anlagen fehlt es nicht. — Die Ausbeute an Kleinkunst-Gegenständen ist in keinem der beiden Bezirke von besonderer Bedeutung. S.

Die Figuren-Grabmäler Schlesiens. Inaugural-Dissertation von Dr. Paul Knötel. Kattowitz 1890.

Diese kleine fleifsige und verdienstliche Studie liefert theils aus eigener Anschauung, theils aus der Litteratur gewonnenes Material in grofser Fülle über eine Denkmäler-Gruppe, welche allerorts der Untersuchung ebenso bedürftig als würdig ist. Eine noch systematischer durchgeführte Anordnung würde die Uebersichtlichkeit erleichtern. H.

INHALT

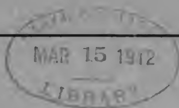
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Januar 1891.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. HEFT 11.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1890.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr Cl. von Heereman auf den 12. Juli 1887 nach Bonn einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu Bonn die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular Alexander Schnütgen die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. Schwann zu Düsseldorf den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr Cl. v. Heereman (Münster), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. Kaufmann (Bonn), Stellvertreter.
Rentner van Vleuten (Bonn), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor Aldenkirchen (Viersen).
Dompropst Dr. Berlage (Köln).
Generaldirektor René Boch (Mettlach).
Ph. Freiherr von Boeselager (Bonn).
Graf Droste zu Vischering Erbdroste (Darfeld).
Domkapitular Dr. Hipler (Frauenburg).
Domkapitular Dr. Jacob (Regensburg).
Dompropst Professor Dr. Kayser (Breslau).
Professor Dr. Keppler (Tübingen).
Professor Kotthoff (Paderborn).
Professor Dr. Fr. X. Kraus (Freiburg).
Stadtpfarrer Münzenberger (Frankfurt).
Konsistorialrath Dr. Porsch (Breslau).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. Aug. Reichensperger (Köln).
Domkapitular Schnütgen (Köln).
Professor Schrod (Trier).
Prälat Professor Dr. Simar (Bonn).
Dr. Strater (Aachen).
Domkapitular Dr. Straub (Strassburg).
Prälat Dompropst Dr. Thalhofer (Eichstätt).
Fabrikbesitzer Wiskott (Breslau).

Von diesen bilden die Herren von Heereman, Kaufmann, van Vleuten, ferner Aldenkirchen, von Boeselager, Schnütgen, Strater den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Abhandlungen.

Die Hedwigsgläser.

Mit Lichtdruck (Tafel XIV) und 5 Abbildungen.

Unter den Geschenken, welche der fromme Sinn des Mittelalters an die Kirchen zu machen liebte, finden sich, neben Seltenheiten und Kostbarkeiten aller Art, oft von Pilgerfahrten heimgebracht, auch Profangeräthe, namentlich Trinkgefäfse aus edlen Metallen, Halbedelsteinen und Glas. Fast sämmtliche bedeutenderen Kirchenschätze weisen Beispiele von solchen auf. Häufig wurden solche Gefäfse mit kostbaren Fassungen, die krystallenen und gläsernen mit Schutzhüllen aus durchbrochenem Edelmetall oder Filigranarbeit versehen. Sie dienten meist als Reliquienbehälter und, entsprechend umgewandelt, selbst als Kultgeräthe. Von den hier insbesondere zu betrachtenden Glas- und Krystallgefäfsen seien erwähnt: ein orientalisches, ehemals für Erde aus dem heiligen Lande im German. Museum zu Nürnberg (K.-G. 169, Abb. Katal. Tafel 16); die sogen. Lampe der hl. Kunigunde im Dom zu Bamberg (Becker-v. Hefner III, Tafel 37); ein Glaspokal mit dem Brustbild Karls d. Gr. als Deckelknopf aus dem XIII. (?) Jahrh. im Zither des Domes zu Halberstadt (Nr. 68); ein Krystall aus dem XIV. Jahrh. im Dom zu Prag (Oest. Atlas LXXXVI, 2); eine Krystallschale mit einem Dorn von der Dornenkrone in der Burgkapelle zu Würzburg von 1519 (Becker - v. Hefner I, Tafel 3); ein Glas in der Franziskanerkirche zu Wien (Oest. Atlas XCVIII, 8); der sogen. Pokal Heinrichs II., zu einer Art Henkelkelch umgestaltet, in der Reichen Kapelle zu München (Becker-v. Hefner III, Tafel 9; Zettler etc. Reiche Kapelle Tafel 17) und der schöne Apolloniabecher im Stift Herzogenbusch in Oesterreich, schon in Renaissanceformen (Abb. v. Sacken »Archäolog. Wegweiser durch Niederösterreich« II, S. 50). Von Flaschen eine bauchige von grünem Glase mit der Statuette der hl. Katharina in Gräfrath (aus'm Weerth Tafel XLI Figur 8), ferner die 29 *cm* hohe Krystallkanne mit einem Fragment vom Abendmahls-Tischtuch im Dom zu Prag (Abb. in Mitth. der Centralkomm. XIV, S. 32).[1]

Meist knüpft die Ueberlieferung diese Gefäfse an bestimmte Heilige an und namentlich Trinkgeschirre, welche als heilig verehrte Personen im Gebrauch gehabt, standen in besonderer Werthschätzung. Von der hl. Elisabeth haben sich ein silberner Becher im Kloster der barmherzigen Schwestern zu Trier[2]) und eine silberne Kanne im fürstlichen Besitz zu Braunfels erhalten.[3]) Von einem anderen Trinkgefäfs derselben Heiligen, welches als Reliquie verehrt wurde, berichtet Mathesius in seiner Predigt über das Glasmachen[4]): *Ich hab auch ein cristallinen Glas gesehen, welches S. Elisabeth solle gewesen sein, dafs man zu Wittenberg für Helltumb im Schlofs gezeiget* . . . . .

Noch zahlreicher als die Trinkgefäfse der thüringischen Landgräfin sind die Becher, Krüglein und Schalen — meist aus Glas —, welche mit ihrer Base, der als Landespatronin von Schlesien und Polen hochverehrten hl. Hedwig († 1243) in Verbindung gebracht werden. Zwei dieser Gefäfse — in Breslau und Krakau —, welche die nämliche bemerkenswerthe Verzierung des Glases mit alterthümlich stilisirten Thierfiguren im Tiefschnitt zeigen, sind als kunstgewerbliche Seltenheiten dem Publikum durch Veröffentlichungen verschiedener Forscher und Kunstgelehrten bekannt geworden.[5]) Diese sind es, für welche sich heutzutage in den kunstgewerblichen Handbüchern allein der Name Hedwigsgläser eingebürgert hat. Hierdurch ist in der Literatur eine gewisse Verwirrung eingerissen, welche mehrfach zu Irrthümern geführt hat. Es haben Schriftsteller, welche sich mit diesem Gegen-

[1]) Vorsteh. Zusammenstellung nach Otte »Handbuch der christl. Kunstarchäologie« 5. Aufl. I, S. 209 ff.

[2]) Inschrift: *Elisabeth Lantgravin van Hessen gibt dit zu einem Testament. Bit Gat vor mich.* (»Ann. Archéol.« V, S. 280.)

[3]) aus'm Weerth Tafel 53.

[4]) Sarepta oder Bergpostill, »Predigt vom Glasmachen«, Nürnberg 1562.

[5]) S. unten Sp. 341 und 343.

stande befafst, jedoch die Gefäfse selbst nicht alle gesehen haben, literarische Angaben über nach der hl. Hedwig genannte Gläser (insbesondere in Schlesien befindliche) ohne Weiteres auf jene besondere Art von geschnittenen Glasgefäfsen bezogen.

Es ist nun der Zweck dieses Aufsatzes, einmal alle nach der hl. Hedwig benannten Gefäfse zusammenzustellen und zweitens eine Uebersicht derjenigen bis heute bekannt gewordenen geschnittenen Gläser zu geben, welche dieselbe Stilfassung und Technik des Glasschnitts aufweisen, wie der erwähnte Breslauer und Krakauer Becher, mögen dieselben mit der Heiligen früher in Zusammenhang gebracht worden sein oder nicht.

Im Ganzen sind sieben, von Alters her als Hedwigsbecher bezeichnete, sehr verschiedenartige Gefäfse bekannt, von welchen sich fünf in Schlesien, je eines in Polen (Krakau) und in Italien (Loreto) befinden oder befunden haben.

Dafs gerade Trinkgeschirre in so grofser Zahl als von der 1267 kanonisirten Heiligen herrührend bezeichnet werden, erklärt sich durch ein Begebnifs aus dem Leben der schlesischen Fürstin, welches uns die Hedwigs-Legende überliefert hat. Sie trieb, gegen den Willen ihres Gemahls, des Herzogs Heinrich I. († 1238), die Enthaltsamkeit so weit, dafs sie zu den Mahlzeiten nur Wasser trank. Der Herzog, welchem dieses hinterbracht wurde, glaubte, dafs die Gesundheit seiner Gemahlin durch diese Lebensweise geschädigt werde und wollte sich selbst von der ihm gemeldeten Thatsache überzeugen. Er trat unvorhergesehen an den Tisch der Fürstin heran und führte ihren Becher zu Munde. Da geschah das Wunder, dafs er Wein darin fand, obwohl nur Wasser darin gewesen war.[6])

Dafs es sich bei den Hedwigsbechern in der That um ein Gefäfs handelt, in welchem bei jenem Wunder die Verwandlung von Wasser in Wein sich vollzogen haben soll, wird durch eine Bemerkung des am Anfange des XVIII. Jahrh. lebenden Scholiasten zu des Henelius Silesiographia,[7]) des Magisters des Kreuzherrnstiftes zu St. Matthias in Breslau, M. S. Fibiger, bestätigt. Es wird dort bei der Besprechung der Hedwigs-Reliquien im Kloster Trebnitz die von dem Propst von St. Hedwig in Krakau, Dr. Samuel Nakielski, in dessen »Miechovia« fol. 954 aufgestellte Behauptung zurückgewiesen, dafs sich der einzige und wahre Hedwigsbecher im Besitz jener Krakauer Kirche befinde.

Fibiger stellt fest, dafs schon zu seiner Zeit (er war Stiftsmeister von 1696 bis 1712) mehrere Hedwigsbecher an verschiedenen Orten bekannt waren, von welchen jeder den Anspruch erhob, mit der Heiligen in Berührung gekommen zu sein. Durfte doch sein eigenes Stift sich rühmen, im Besitz eines solchen, hoch in Ehren gehaltenen Gefäfses zu sein![8])

Es seien zunächst diejenigen Gefäfse aufgeführt und beschrieben, welche die Ueberlieferung als Hedwigsbecher bezeichnet, ohne Rücksicht auf das Material und die Verzierungsweise dieser Stücke, zugleich mit dem Nachweis der etwa vorhandenen literarischen Zeugnisse, welche über Alter, Schicksale und frühere Aufbewahrung Aufschlufs zu geben geeignet sind.

1. In dem von der frommen Fürstin gestifteten Nonnenkloster Trebnitz, in welchem die Heilige einen grofsen Theil ihres Lebens zugebracht hat, befindet sich (gegenwärtig im Schatz der Klosterkirche) ein Glas der hl. Hedwig, nach Lutsch[9]) ein cylindrisches Bronzegefäfs, auf dessen Flächen aufsen die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel und die Anbetung der Weisen, innen die Schlangenerhöhung, Verkündigung, Heimsuchung, auf dem

[6]) Die 1504 in Breslau bei Conrad Baumgarten gedruckte und mit Holzschnitten versehene deutsche Hedwigs-Legende gibt auf Blatt 20 das Wunder wie folgt an: *Czu einer czeit wart sy versaget bey yrem herrn von einem kamerer wy das sy stetiges wasser trunck. Durch des willen er sere vn mutigk was vnd schaczte das von yr eyn torheyt vnd eyn grofse vrsache yrer krackheit welche sy stetiglich leyt vnd vormeynte sy da von czu brengenn mit güttiger vnderweysunge | vnd kam alfso vff dy stelle do sy pflagk czu essen | vnd vngewarnet hyn ein gingk do sy czu tische safs | vnd den becher vffhub der do vor yr gesaczt mit wasser was | vnnd tranck dar aus | da entpfandte er in seynem munde gar kostlichen weynes schmack das vor lautter wasser was gewesen* u. s. w. Aehnlich in der lateinischen *Vita S. Hedwigis* bei Stenzel *Scr. rer. Silesiac.* II, S. 16 ff. und in den *Act. S. S.* zum 17. Oktober.

[7]) *Henelius ab Hennenfeld Silesiographia renovata. Necessariis scholiis observationibus et indice aucta. Wratisl. et Lips. 1704.* cap. VII, Vol. I, S. 600 ff.

[8]) Henelius a. a. O. I, S. 600: *Sed salvari potest vitro Cracoviensi sua dignitas si dicamus plura in variis locis custodiri vascula, a manibus et labris hujus Divae sacrata etc.*

[9]) H. Lutsch »Verzeichnifs der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien«, II. Band: Regierungsbezirk Breslau, S. 586.



Hedwigsglas im Museum [illegible] — Vorderansicht [illegible]

[illegible] Zweck dieses Aufsatzes, eins [illegible] hl. Hedwig benannten Ge[illegible] und zweitens eine [illegible] [illegible] Breslauer [illegible] mit [illegible] gebracht [illegible]

[illegible] den Mal[illegible] Herzog [illegible] dass die [illegible] wurde und wollte sich selbst [illegible] überzeugen [illegible]

Daß es sich bei den Hedwigsgläsern [illegible] um ein Gefäß handelt, in welchem [illegible] die Verwandlung von Wasser in Wein sich vollzogen haben soll, [illegible] des am Anfange des XVI. [illegible] Kreuzherren [illegible] zu St. Matthias in Breslau, M. S. [illegible] Es wird dort bei der [illegible] Hedwigs-Reliquien im Kloster Trebnitz [illegible] der Propst von St. Hedwig in Krakau [illegible] in dessen »Miechovia« [illegible] gestellte Behauptung [illegible] der einzige und wahre Hedwigsbecher [illegible] jener Krakauer Kirche [illegible]

[illegible] stellt fest, daß schon [illegible] er war Stiftsmeister von 1696 bis 1712 [illegible] Hedwigsbecher an verschiedenen Orten [illegible] waren, von welchen jeder [illegible] mit der Heiligen in Berührung [illegible] sein. Rühmte doch sein eigenes Stift [illegible] im Besitz eines solchen, [illegible] haltenen Gefäßes zu sein[8].

Es seien zunächst diejenigen Gefäße aufgeführt und beschrieben, welche die Überlieferung als Hedwigsbecher bezeichnet, [illegible] Rücksicht auf das Material und die [illegible] weise dieser Stücke, zugleich mit dem Nachweis der etwa vorhandenen urkundlichen [illegible] nisse, welche über Alter, Schicksal und [illegible] Aufbewahrung Aufschluß zu geben geeignet [illegible]

1. In dem von der [illegible] gestifteten Nonnenkloster Trebnitz, in welchem die Heilige einen großen Teil ihres Lebens zugebracht hat, befindet sich gegenwärtig [illegible] schatz der Klosterkirche ein Glas der hl. Hedwig, nach Lutsch[9], ein zylindrisches Bechergefäß, auf dessen Flächen außen die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel und die Anbetung der Weisen, innen die Gefangennehmung, Verkündigung, Heimsuchung, auf dem

Stenzel: Scriptores [illegible] II, S. 10 ff. und in den Act. SS. [illegible] 17. Oktober.

[7] Henelius ab Hennenfeld, Silesiographia renovata. [illegible] auctor. Wratisl. et [illegible] cap. VII, Vol. I, S. [illegible]

[8] Henelius a. a. O. I, S. [illegible] Sex salvatori [illegible] vitro Crucigerorum [illegible] figura in [illegible] Deus [illegible] etc.

[9] H. Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, II. Band, Regierungsbezirk [illegible], S. 596.



Hedwigsgläser im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau.

Grunde die hl. Dreieinigkeit nach der Manier der Holzschnitte des XVI. Jahrh. in Nielloarbeit dargestellt sind. Laut Inschrift *1653 argento obductum* und auch wohl damals mit einer Krystallhülse umgeben. (?)

2. Der Domschatz zu Breslau bewahrt ebenfalls ein sogen. Hedwigsglas. Es ist eine flache Glasschale mit eingeschliffenen Ornamenten, in vergoldetes Silber gefafst, welches mit buntem Grubenschmelz verziert ist; mit dem Deckel 23 *cm* hoch.[10] Sowohl das Glas als die Fassung gehen in ihrem Alter nicht über ca. 1650 hinaus.

3. Von einem früher in Schlesien vorhandenen Hedwigsglase berichtet ein Brief des Breslauer Bischofs Erzherzog Karl von Oesterreich (1608 bis 1624) aus Neisse vom 2. Febr. 1614 an den Herzog Christian Johann von Brieg (1609 bis 1639).[11] Der Bischof theilt in diesem Schreiben dem Fürsten mit, dafs ihm bei einem Besuche im herzoglichen Schlofs zu Ohlau ein Glas gezeigt worden sei, *„so der hl. Fürstin Hedwigis gewesen sey"*; er habe es mit Zustimmung des Burggrafen an sich genommen und bitte nachträglich um die Erlaubnifs, es behalten zu dürfen.

Ueber die weiteren Schicksale dieses Glases erfahren wir, dafs es aus dem Nachlafs des Bischofs Karl, der zugleich Bischof von Brixen war, in den Besitz seines Nachfolgers auf dem bischöflichen Stuhle daselbst, Antonius Crosinius, gelangt ist. Dieser stiftete es 1659 an die Kirche U. L. Frauen zu Loreto.[12] Ob sich das Glas noch bei dieser Kirche befindet, konnte nicht ermittelt werden. Lessing, welcher 1885 den Kirchenschatz daselbst besichtigte und kürzlich darüber berichtet hat,[13] erwähnt nichts davon. Es würde diesem kenntnifsreichen, mit der Geschichte der Hedwigsgläser wohl vertrauten Forscher gewifs in die Augen gefallen sein. Vielleicht ist es bei der grofsen Plünderung des Kirchenschatzes durch die Franzosen am Ende des vorigen Jahrhunderts abhanden gekommen; auch in jüngster Zeit (nach 1885, wo Lessing den Schatz sah) ist derselbe durch Diebstahl beraubt worden.

Es läfst sich nicht sagen, wie dieses Glas beschaffen war und welcher Zeit es angehörte. Es ist daher zum mindesten zweifelhaft, ob Essenwein berechtigt ist, es ohne Weiteres der später zu besprechenden Gruppe mittelalterlicher geschnittener Gläser, also den Hedwigsgläsern im engeren Sinne, zuzutheilen.[14]

4. Im Museum schles. Alterthümer zu Breslau befindet sich (Katalog Nr. 4800) ein nachweislich mindestens seit dem XVI. Jahrh. als Hedwigsglas bezeichnetes Gefäfs. Dasselbe, abgebildet auf der Lichtdrucktafel XIV, ist ein ziemlich hoher Becher aus heller, leicht grünlichbrauner Masse, welche etwas an Durchsichtigkeit verloren zu haben scheint; dünnwandig (3 *mm*), 23,4 *cm* hoch, oberer Durchmesser 11,2, unterer Durchmesser 8,2 *cm*. Der obere Theil des im Wesentlichen cylindrischen Gefäfses zeigt ein leicht ausgebauchtes Profil; der Boden ist ein wenig eingestochen. Die Glasfläche ist am oberen Rand und am Fufs durch rundum laufende ineinander geschlungene magere Schnörkel verziert, welche in rother Emailfarbe aufgemalt sind und auf den ersten Anblick Aehnlichkeit mit arabischer Schrift zu haben scheinen, jedenfalls sich nicht als ornamental entwickeltes Muster darstellen. Am häufigsten wiederholt sich ein Zug, welcher dem arabischen Buchstaben ط (tha) gleicht;[15] jedoch sind die Züge nicht lesbar und stellen überhaupt nicht zusammenhängende arabische Buchstaben dar. Das Glas besitzt eine Randfassung von vergoldetem Silber, welche in Majuskeln folgende Inschrift aufweist: IN · LAVDEM · ET · HONOREM · OMNIPOTENTIS · DEI · AC · MEMORIAM · D · HEDVIGIS · DUCISSÆ · SILESIÆ · B · M · MAGISTER · HOC · POCVLVM · ADORNARE · FECIT. Der Fufs wird durch eine ziemlich hohe Fassung aus vergoldetem Silber gebildet, auf welcher sich vier rundliche Relief-Medaillons und zwischen diesen vier ovale Schilde mit bunter Emailarbeit befinden. Die Relief-Darstellungen aus gegossenem, ziselirtem und vergoldetem Silber stellen die vier Evangelisten mit ihren Attributen dar. Die Emailschilde tragen die Wappen von vier Klöstern,

[10]) Lutsch »Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau« 1886, S. 171.

[11]) Veröffentlicht von Grünhagen in »Schlesiens Vorzeit« II. Bd. (16. Bericht), S. 92.

[12]) A. Knoblich »Lebensgeschichte der hl. Hedwig, Herzogin und Landespatronin von Schlesien« 1868, S. 268.

[13]) »Jahrbuch der Königl. Preufs. Kunstsammlungen« 1889, X. Bd.

[14]) »Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit« 1877, XXIV. Bd., S. 228.

[15]) Vergl. die Mittheilung von Kalesse in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1888, S. 293.

des Kreuzherrenstiftes zu St. Matthias und des Vinzenzstiftes zu Breslau, der Cisterzienserklöster Leubus und Heinrichau in Schlesien. Der Boden der Silberfassung hat das Breslauer Beschauzeichen (W) und die Marke eines Goldschmiedes E. R. Am unteren Theile des Glases ist mit einem Diamanten eingeritzt: *Andreas abbas Henrichouensis. Anno 1567.* In diesem Jahre oder spätestens 1568 dürfte die Silberfassung gefertigt worden sein. Der Besteller und Stifter derselben war, wie aus der oben mitgetheilten Inschrift hervorgeht und wir aufserdem aus litterarischen Quellen wissen, der Stiftsmeister Bartholomäus Mandel (B. M.), welcher diese Würde von 1567 bis 1582 bekleidete. Die Initialen desselben finden sich noch einmal auf dem emaillirten Wappen des Matthiasstiftes in der Fufsfassung (B. M. S. M., d. i. *Bartholomaeus Magister Sancti Mathiae Sanctae Hedwigi*); auch die Wappen der anderen drei Klöster tragen die Namens-Chiffern der damaligen Aebte: St. Vinzenz die Buchstaben I. A. S. V. (*Johannes abbas S. Vincentii*, Johannes Cyrus 1561 bis 1586); Leubus I. A. L. (*Johannes abbas Lubensis*, Johannes VII. 1562 bis 1568); Heinrichau A. A. H., der oben erwähnte Andreas, welcher von 1554 bis 1577 Abt war.

Die Goldschmiede-Arbeit, namentlich die Relief-Figuren der sitzenden Evangelisten, ist eine schöne; dagegen ist das Email nicht mit besonderem Geschick angebracht, und zum Theil ausgesprungen.

Ueber die Geschichte dieses sehr merkwürdigen und alterthümlichen Glases sind wir ziemlich gut unterrichtet. Es befand sich von Alters her im Matthiasstift zu Breslau und galt schon in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. als ein bis zu den Zeiten der hl. Hedwig hinaufreichendes, sehr merkwürdiges Stück. Als im Besitz des Stiftes befindlich wird es 1704 und 1737 aufgeführt. Der oben erwähnte Fibiger beschreibt das Glas (1704) ausführlich und giebt die Inschrift an. Zugleich erfahren wir, dafs es jährlich einmal, am Hedwigsfeste (17. Oktober), im Konvente nach alter Sitte beim gemeinsamen Mahle benutzt wurde. Jeder der Brüder durfte einen Schluck zum Andenken an die Patronin daraus nehmen.[16]

Nach der Aufhebung der Stifter und Klöster ging das Glas 1810 in fiskalischen Besitz über und wurde lange Zeit in der durch Büsching zusammengebrachten Alterthümersammlung der Universität Breslau im Sandstift daselbst aufbewahrt. Von dort kam es 1862 in das Museum schlesischer Alterthümer.

Das Glas ist das von Nesbitt als im Museum der Breslauer Universität befindlich erwähnte (»Catalogue of the Collection of Slade«, p. XXIX); ebenso ist es identisch mit dem von Ilg (bei Lobmeyr »Die Glasindustrie etc.«, Stuttgart 1874, S. 50) irrthümlicher Weise nach der hl. Elisabeth († 1231) benannten. Aus Nesbitt hat Friedrich in seinen »Altdeutsche Gläsern« die Angabe auf S. 129 übernommen. Aber auch das von diesem Forscher an einer zweiten Stelle (S. 196) aufgeführte Glas, über welches auch Essenwein (»Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit« 1877, S. 228) berichtet, ist das nämliche Breslauer Gefäfs. Die beiden letztgenannten Schriftsteller haben es irrthümlicher Weise mit Berufung auf Luchs[17]) den geschnittenen Hedwigsgläsern zugetheilt, zu welchen es in keiner Weise gehört.

Das Glas gehört zu jenen Gefäfsen, bei welchen es zweifelhaft ist, ob sie den durch Emailmalerei verzierten orientalischen Gläsern oder einer frühen venetianischen Nachahmung derselben zuzurechnen sind. Es dürfte mit dem in dem Museum der Stadt Douai aufbewahrten „Achtpriester-Kelch" zusammenzustellen sein, welcher ebenfalls eine Inschrift aufweist, die nur annähernd die Form von arabischen Schrift-

[16]) *Silesiographia renovata* I, 600: .... *Wratislaviae ad S. Matthiam eiusmodi Vitrum pia cum veneratione asservamus, quo sanctam hanc Patronam nostram olim fuisse usam et infirmos ex eo bibentibus opitulante Deo, sanitati restitutos tradiderunt majores nostri. Vitrum ipsum mundum et pellucidum est, quartam ollae partem capiens, quod pedi argenteo et inaurato nec non Imaginibus Quatuor Evangelistarum quatuorque Praelatorum, Lubensis puta, Vincentini Henrichoviensis et Mathiani Insignibus artificiose ornato inseri fecit ante annos iam centum et quadraginta Bartholomaeus Mandelius ad S. Matthiam Magister etc. etc.* (folgt die Inschrift) .... *Ex quo in S. Hedwigis festo ad mensam communem in conventu nostro Matthiano in piam Patronae memoriam bibitur, lege quasi per consuetudinem ab Antecessoribus nostris introducta, ut nunquam alias per totum annum et quidem unus dumtaxat haustus ab unoquoque convictore ex eo fiat in dicta festivitate.*

[17]) »Romanische und gothische Stilproben aus Breslau und Trebnitz«, S. 12, 13 und Fig. 16.

zeichen nachahmt.[18]) Es schliefst dies jedoch nicht aus, dafs das Gefäfs im Orient von schriftunkundigen Handwerkern gefertigt wurde; finden wir doch auch auf unsern Glocken und Taufschüsseln unentzifferbare und sinnlose Inschriften! Eine im Schatz von St. Markus in Venedig befindliche römische Prachtschale zeigt über der antiken Emailmalerei aufgemalte orientalische Schriftzüge, deren Lesung nicht gelungen ist, und welche für eine unverstandene Nachahmung gehalten werden.[19]) Und doch ist es unzweifelhaft, dafs diese Uebermalung nur im Orient stattgefunden haben kann! Aber ebensogut können auch die ersten Versuche der venetianischen Glasverzierung sich nach orientalischen Vorbildern gerichtet haben. Die Schrift ist hierbei in mechanischer und verständnifsloser Weise nachgebildet u. rein ornamental verwendet worden, wie bei den sizilisch-sarazenischen Geweben des XIII. und XIV. Jahrh., bei welchen sich die dekorativ abgeänderten stilisirten kufischen Buchstaben sehr häufig finden. Beispiele in grofser Zahl bei Fischbach »Ornamente der Gewebe«.

Figur 1.



Hedwigskrüglein im Museum schles. Alterthümer zu Breslau.

5. Sogen. Hedwigskrüglein im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau (Katalog Nr. 5612). Ein oben und unten offener glatter Cylinder aus hellem Glase von 65 *mm* Durchmesser in einen silbervergoldeten, reich verzierten Fufs eingekittet und mit einer Randfassung nebst Charnierdeckel und Henkel aus dem gleichen Material versehen. Der ganze Körper des Glases ist durch ein Geflecht aus Silberfiligran, welches mit den Montirungen des Fufses und Randes nicht zusammenhängt, überdeckt. Die Filigranarbeit ist anscheinend weit älter als die Fassung, welche den ausgesprochenen Charakter der deutschen Renaissance vom Ende des XVI. Jahrh. zeigt (vergl. Figur 1). Das Ornament der letzteren, theils gegossen und ziselirt, theils getrieben, zeigt Flecht- und Rollwerk sowie Mascarons im Geschmack des P. Flötner. Auf dem Boden des Gefäfses das Augsburger Beschauzeichen (Stadtpyr) mit dem bei Rosenberg[20]) nicht erwähnten Meisterzeichen (Zeichen). Daneben eingeschlagen in Minuskeln die auf die hl. Hedwig sich beziehende Jahreszahl mccxxxvii[21]). Die Silberfiligranarbeit zeigt ein Kreismuster, der Höhe nach je drei, dem Umfang nach je sechs, also im Ganzen achtzehn Kreise, welche nach Art der gothischen Radfenster in verschiedener Weise durch zentral entwickelte Rosettenbildungen gefüllt werden. In den Zwickeln, welche durch die sich berührenden Kreise entstehen, befinden sich kleinere Rosetten. Stil und Technik stimmen auffallend mit dem Filigranüberzug mehrerer orientalischer bezw. byzantinischer Gefäfse aus dem Schatz der Markuskirche zu Venedig überein.[22]) Ich halte es demnach für

[18]) Gerspach »La verrerie«, S. 105: *L'inscription est de fantaisie et n'a pu être traduite;* Abbildung ebendaselbst S. 107.

[19]) Pasini »Tesoro di S. Marco«, Text S. 111; Abbildung des Gefäfses Tafel 40 Fig. 78 u. Tafel 41.

[20]) M. Rosenberg »Der Goldschmiede Merkzeichen«, Frankfurt 1890.

[21]) Es ist nicht bekannt, auf welches Ereignifs im Leben der Heiligen sich die Jahreszahl 1237 bezieht. Weder die Lebens-Beschreibung derselben noch die schlesischen Regesten enthalten einen Vorgang, welcher mit diesem Datum in Verbindung zu bringen wäre.

[22]) Vergl. bei Pasini a. a. O. Tafel 36 Fig. 65, Tafel 50 Fig. 114, Tafel 51 Fig. 117.

wahrscheinlich, dafs die Filigranarbeit von einer älteren Fassung desselben Gefäfses herrührt.

Die frühesten Nachrichten über dieses „Hedwigskrüglein" stammen vom Anfang des XVIII. Jahrh. und finden sich bei Kundmann »Promtuarium naturalium et artifialium Vratislaviense«, Vratisl. 1736, p. 22[23]); desselben »Rariora Naturae et Artis«, 1737, Sect. II Artic. 38 p. 661; desselben »Silesii in nummis«, Breslau und Leipzig 1738, S. 104; Stief »Schles. histor. Labyrinth«, 1737, S. 648; Gomolcky »Merkwürdigkeiten der Stadt Breslau«, 1735, II, S. 20.[24]) Es wurde am Anfang des XVIII. Jahrh. schon seit Menschengedenken zugleich mit dem nächstfolgenden Stück auf dem Breslauer Rathhause aufbewahrt. Es haben sich jedoch keine Angaben auffinden lassen, wann und von woher es dorthin gekommen ist.

6. Konischer Becher aus dickem, blasigem Glase von heller, bräunlicher Färbung im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau (Katalog Nr. 5613). Der Boden zeigt deutlich die Stelle, wo das Glas auf dem Hefteisen aufsafs, sowie starke Abnützungsspuren, ist mit Fufsreif versehen und befindet sich in einer silbernen, gothischen, etwa dem Anfang des XV. Jahrh. angehörigen Randfassung, welche auf drei geflügelten Engeln als Trägern ruht, so dafs das Glas nicht den Boden berührt. Nach den Gebrauchsspuren zu urtheilen, mufs es also längere Zeit ohne die Fassung benutzt worden sein. Oberer Durchmesser 12 *cm*, unterer 8,1 *cm*, den Bodenreif mitgemessen 10 *cm*, Höhe 13 *cm*, Seitenlänge ohne Fufsrand 12,3 *cm*, Glasdicke durchschnittlich 7 *mm*.

Der ganze Körper des Gefäfses ist mit tief eingeschnittenen Darstellungen überzogen und zeigt zwei stilisirte Löwen (Löwinnen?), welche sich von beiden Seiten einer Art von Becken nähern, über welchem ein Halbmond mit Stern schwebt. Die Hinterseiten der Thierfiguren werden getrennt durch eine baumartige Darstellung mit palmettenförmigen Zweigen. Ueber den Thiergestalten je ein dreieckförmiger Schild, welcher durch Linien nach der Mitte der Gegenseiten (Uebereckstellung) nochmals getheilt ist. (Vergl. die Abwickelung Figur 2.)

Das Gefäfs ist von Alters her zugleich mit dem unter Nr. 5 genannten auf dem Breslauer Rathhause aufbewahrt worden und zugleich mit diesem in das Museum schlesischer Alterthümer gelangt. Die frühesten Nachrichten über dasselbe sind bei den unter der vorigen Nummer angeführten Schriftstellern zu finden; beide Gefäfse werden stets zusammen erwähnt.

Figur 2.



Abwickelung des geschnittenen Hedwigsglases im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau, ca. 1 : 2,5 natürl. Gröfse.

[23]) *In Aerario* (d. i. der Schatzkammer des Rathhauses) *vitreum urceolum et vitrum antiquissimi operis elegantissimi quae usibus S. Hedwigis quotidie inserviisse dicuntur.*

[24]) *Bey dieser Rent-Cammer wird verwahrlich aufgehoben der hl. Fürstin Hedwigis Mund Kriegel, so von Gold und ihr kostbahres Mundglas.*

Auf welche Weise dieselben in den Besitz des Breslauer Magistrats gelangt sind, ist nicht nachzuweisen. Wahrscheinlich stammen sie aus Kirchen oder Klöstern; wenn eine Vermuthung hier zulässig ist, so möchte ich darauf hinweisen, dafs der Breslauer Rath 1525 von dem Adelbertskloster, 1529 von der Corpus Christikirche, der alten Vinzenzkirche, der Nikolaikirche, der Sand- und Mauritiuskirche die Kleinodien einforderte, als Beitrag zu den Kosten der Herstellung von Befestigungsarbeiten bei der drohenden Türkengefahr.[25] Theils wegen des nicht bedeutenden Metallwerthes, theils aus Pietät gegen das Andenken der schlesischen Landesheiligen mögen die beiden Gefäfse dem Einschmelzen entgangen sein.

Veröffentlicht wurde der Hedwigsbecher zuerst von Luchs in seinen »Romanischen und gothischen Stilproben aus Breslau und Trebnitz«,[26] abgebildet daselbst und in »Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift«.[27] Seit dieser Zeit haben Essenwein, Friedrich und andere Forscher in ihren Schriften mehrfach auf das merkwürdige Gefäfs Bezug genommen.

Mit dieser Nummer verlassen wir den schlesischen Boden; die nachstehenden, aufserhalb Schlesiens befindlichen Gläser sind dem soeben beschriebenen in der Technik völlig gleich. Nur in Bezug auf die Gröfsenverhältnisse bestehen geringe Unterschiede. Sie gehören alle der Klasse der geschnittenen, von der Kunstforschung speziell als Hedwigsgläser bezeichneten Gefäfse an. Am längsten bekannt ist, aufser dem Breslauer, ein zweites in Polen befindliches Stück:

Figur 3.



Geschnittenes Glas im Besitz des Generalmajors Röse zu Berlin.

7. Im Domschatz zu Krakau ein konischer Becher, dem Breslauer in Gestalt, Masse und Behandlung des Glasschnitts völlig gleich. Der letztere zeigt dasselbe Paar schreitender Löwen, welche sich einem Adler[28] mit ausgebreiteten Flügeln nähern; auch hat der Becher die nämlichen Dreieckschilde, wie der Breslauer. Oberer Durchmesser 10,9 *cm*, unterer Durchmesser 7 *cm*, Höhe 9,9 *cm*, Glasdicke 5 *mm*.[29] Das Glas ist auf einen hohen, silbervergoldeten Fufs aufgesetzt und verräth hierdurch seine Bestimmung als Mefskelch. Die Fufsplatte ist sechstheilig kreisförmig ausgeschweift und gehört der späteren Gothik (XV. Jahrh.) an. Der Fufs zeigt auf zwei plastisch aufgelegten Medaillons das Schweifstuch Christi und das Haupt Johannis des Täufers. Die übrigen vier Flächen sind durch Gravierungen verziert; diese stellen Simson, den Löwen würgend, den Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute nährt, einen knieenden Abt mit Krummstab und die hl. Hedwig mit dem Modell des von ihr gestifteten Klosters (Trebnitz) und einem Gebetbuch dar.

---

[25]) A. Schultz »Einige Schatzverzeichnisse der Breslauer Kirchen« (Abh. d. schles. Ges. f. vaterl. Kultur 1867, Philos.-histor. Abtheil.).

[26]) Breslau 1859, S. 12, 13 und Fig. 16.

[27]) Bd. IV S. 182, Fig. 19. Vergl. auch Friedrich in der »Wartburg« 1879, Nr. 9 und 10, S. 187 ff.

[28]) Bei Przedziecki und Rastawiecki »Monuments du Moyen-âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne« (Text) werden zwei Adler genannt.

[29]) Die Maafse verdanke ich der Güte des Herrn Leonard Lepszy in Krakau.

Bezüglich der Herkunft des Gefäfses wird durch Samuel Nakielski, Probst von St. Hedwig in Krakau, in dessen »Miechovia« fol. 954 berichtet, dafs es in dem Besitz der Vorfahren des Sigismund Poremba Porembki, Herb Kornic, gewesen ist und von diesem durch Testament 1641 der Hedwigskirche vermacht wurde. Von da ist es, als die Kirche um die Wende des XVIII. Jahrh. aufgehoben wurde, in den Domschatz gelangt.

Das Glas ist von jeher von der Ueberlieferung als der hl. Hedwig gehörig bezeichnet worden; der angeführte Gewährsmann berichtet, dafs die Heilige es zur Mahlzeit gebrauchte und den Armen und Kranken daraus vorgetrunken habe. Die spätere Fassung als Mefskelch schliefst diese Möglichkeit nicht aus; jedenfalls ist die Uebereinstimmung des Breslauer und Krakauer Gefäfses die Ursache gewesen, dafs dieser Gattung insbesondere der Name „Hedwigsgläser" beigelegt worden ist.

Beschrieben und abgebildet wurde das Krakauer Glas durch Przedziecki und Rastawiecki[30]) sowie durch Essenwein.[31])

Bei den folgenden Nummern hat eine Anknüpfung an die hl. Hedwig nachweislich nicht stattgefunden; es ist daher nicht gerechtfertigt, den Namen „Hedwigsgläser" ohne Weiteres auch auf sie zu übertragen.


Figur 4.

Glaskelch im Halberstadter Domschatz.

8. Das Glas des Germanischen Museums zu Nürnberg. Gestalt, Glasmasse und Technik des Glasschnitts wie bei den vorigen. Höhe 9,5 *cm*, oberer Durchmesser 9,2 *cm*. Es sind darauf dargestellt, nach der gleichen Richtung schreitend, zwei Löwen, übereinstimmend mit den unter 6 und 7 beschriebenen und ein Greif, ebenso die dreieckigen Schilde. Das Glas ist gleichfalls auf einen gothischen Kelchfufs mit Nodus aus vergoldetem Kupfer aufgesetzt und besitzt im Bodenreif drei Ausschnitte für eine frühere Metallfassung. Hiernach scheint es auch zu einem Speisekelch oder zu einem Reliquienbehälter gedient zu haben.

Ueber die Herkunft des Stückes theilt Essenwein mit,[32]) dafs es durch einen Privaten aus Stuttgart in der Schweiz gekauft und von diesem an einen Münchener Händler gegeben wurde. Dort soll es mehrere Jahre unbeachtet gestanden haben, bis die Münchener Ausstellung von 1876 den Breslauer Becher dorthin führte und seinen Werth erkennen liefs. Der Bildhauer Gedon erwarb es um 45 Gulden und trat es später dem Germanischen Museum ab, nachdem er ein höheres Gebot aus dem Auslande abgelehnt hatte.

9. Das Glas des Niederländischen Museums zu Amsterdam. Dasselbe scheint nahezu vollständig mit dem Krakauer Glas übereinzustimmen. Darstellung: zwei Löwen, Adler und Dreieckschilde; abgebildet bei Gerspach »La verrerie« S. 109. Der obere Durchmesser des gleichfalls konischen Glases beträgt 12,7, der untere 10 *cm*, einschliefslich des Bodenreifs 11,2 *cm*, Höhe 15,3 *cm*, Glasdicke 6 *mm*. Die Farbe ist hell, mit einem Stich ins Bräunlich-Gelbe. Auf der Unterseite des Fufses ist folgende Inschrift eingravirt: *Alsz diesz Glasz*

[30]) a. a. O. II. Bd.

[31]) »Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Stadt Krakau« und »Anzeiger des Germanischen Museums« 1877, XXIV. Bd., Sp. 228 ff.

[32]) »Anzeiger des Germ. Museums« a. a. O. 1877, S. 280; daselbst Abbildung, desgl. bei Friedrich »Die altdeutschen Gläser«, S. 196.

war alt tausend Jahr, Es Pfaltzgraff Ludwig Philipsen verehret war. 1643. Es läfst sich hieraus schliefsen, dafs das Gefäfs ehemals mit einem bestimmten uns jetzt unbekannten Ereignifs in Verbindung gebracht wurde.

Es stammt aus dem Besitz der Prinzen von Nassau-Oranien und wurde früher auf deren Lusthaus Oranjewoud in Friesland aufbewahrt.[33])

10. Ein im Besitz des Herrn Generalmajors Röse zu Berlin befindliches Glas. Es stimmt in jeder Beziehung mit den vorher beschriebenen überein, ist jedoch von geringeren Abmessungen. Durchmesser oben 7 *cm*, unten 6 *cm*, Höhe 9 *cm*, Dicke 4,5 *cm*, Masse etwas grünlicher als bei dem Breslauer Stück und von vielen Bläschen durchsetzt; am Boden Hefteisenspuren. Wegen des kleineren Umfangs haben auf dem Glase nur die Darstellungen der überall auftretenden beiden Löwen Platz finden können. Es trägt im Bodenreif vier Einschnitte für eine — nicht mehr vorhandene — Metallfassung. (Figur 3.)

Ueber seine Geschichte ist ermittelt, dafs es in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts bei Gelegenheit von Reparaturarbeiten an der Sakristei des Domes zu Halberstadt im Schutt gefunden und von einem dabei anwesenden Polizei-Kommissar als werthlos aufgehoben wurde. Aus dessen Familie ist es in die Hände des Hofbuchhändlers Stolle in Harzburg gelangt, wo es zuletzt in der Buchbinderei als Kleistertopf Verwendung fand. Von da ist es in das Eigenthum des jetzigen Besitzers übergegangen.[34])

Figur 5.



Glaskelch im Mindener Domschatz.

11. Im Berliner Kunstgewerbemuseum findet sich in einer mit Nr. 1366 und der Aufschrift „Kirchenschatz, Kirchengeräth" bezeichneten Mappe (unter anderen Photographien, welche Kunstgegenstände aus dem Nonnenkloster zu Namur darstellen) eine Abbildung eines als Kelch montirten und mit einem Deckel versehenen Krystall- oder Glasgefäfses mit den geschnittenen Darstellungen stilisirter Löwen, welche, soweit sich dies auf der Photographie erkennen läfst, mit denen der sogen. Hedwigsgläser übereinstimmen. Es ist bezeichnet als „*Vase en cristal taillé renfermant des réliques de Ste Marie d'Oignies, XIII siècle. Ecole du frère Hugo d'Oignies. Nr. 85, 1654.* Die letzte Bemerkung bezieht sich auf die Silberarbeit.

12. Im Kirchenschatz von St. Markus zu Venedig befindet sich ein tassenartiges Glasgefäfs, 13 *cm* hoch, Durchmesser 15 *cm*, mit drei gleichen Thierfiguren im Tiefschnitt. Es scheinen Löwen (Löwinnen) dargestellt zu sein. Die Ausführung ist derjenigen bei den verschiedenen vorhergenannten Gläsern ähnlich, namentlich in den Umrissen, jedoch roher;[35]) auch fehlen die Schraffirungen u. Strichlagen. (Abgebildet bei Pasini a. a. O. Tafel 40 Figur Nr. 80; dazu Text S. 99.)

[33]) Ich verdanke diese Angaben der freundlichen Mittheilung des Direktors des Niederländischen Museums, Herrn David van der Kellen jr., in Amsterdam.

[34]) Ich verdanke die Angaben über dieses Glas der Liebenswürdigkeit des Herrn Generalmajors z. D. Röse, welcher mich auch auf die Abbildung des Namurer Glases im Berliner Kunstgewerbe-Museum aufmerksam gemacht hat.

[35]) Pasini a. a. O. sagt von ihm: „*è privo di guarnizione, ma sull' esterno veggonsi in rilievo tre animali rozzissimamente disegnati, l'uno somigliante all' altro; vorrebbero essere quadrupedi.*"

In jüngster Zeit sind durch Herrn Domkapitular A. Schnütgen in Köln, den Herausgeber dieser Zeitschrift, gelegentlich einer Forschungsreise zwei Gefäfse entdeckt und ans Licht gezogen worden, welche durch die an ihnen geübte Technik des Glasschnitts bekunden, dafs sie zu derselben Gattung von Gefäfsen gehören, wie die sogen. Hedwigsgläser. Es sind dies:

13. Ein im Halberstadter Domschatz befindliches geschnittenes Glas, früher als Behälter für Reliquien der Apostel Jakobus und Thomas benutzt, mit Randfassung, auf hohem silbervergoldeten Fufse. Der letztere und insbesondere der mit Wimpergen und Fialen geschmückte Klappdeckel in Form einer sechsseitigen Thurmpyramide zeigen gothische Formen. Höhe des Glases 8,9 *cm*, oberer Durchmesser 7,5, unterer 5,3 *cm*; über den Fufsrand gemessen 6,5 *cm*. Die Dekoration durch den Glasschnitt ist eine höchst eigenthümliche, rein geometrische, welche sich schwer beschreiben läfst. (Vergl. Figur 4.) Es sind ovale, herzförmige und halbkreisförmige Felder eingeschnitten, welche der Verzierungsweise bei der sogen. Kuglerarbeit nahe kommen. In der Mitte der ovalen Felder sind Augen, zwischen den halbkreisförmigen Stege stehen geblieben, während bei den herzförmigen Feldern beilförmige Lappen von oben in die ausgegründete Fläche hineinragen. In den Zwickeln zwischen den herzförmigen Flächen sind, am Fufse des Glases, mondförmige Ausschnitte angebracht. Diejenigen Flächen, welche von der ursprünglichen Oberfläche des Glases stehen geblieben sind, sind durch gekreuzte Strichlagen verziert. Der ganze Charakter der Ornamentirung ist der Technik des Glasschnitts vortrefflich angepafst und trägt einen entschieden orientalischen Charakter. Er erinnert an gewisse textile Muster.

14. Ein gleichfalls als Deckelkelch gefafstes Gefäfs aus topasfarbigem Glas im Domschatz zu Minden, 8,5 *cm* Durchm., mit dem Fufse 39 *cm* hoch. Die Ornamente der silbervergoldeten Randfassung des Deckels und Fufses zeigen frühgothische Formen. Die auf dem konischen Becher eingeschnittenen Darstellungen sind: ein Löwe der typischen Form mit Dreieckschild, ein ebensolcher Adler, eine baumartige Darstellung mit palmettenförmigen Zweigen, ähnlich wie auf dem Breslauer Glase. Die Darstellung (Figur 5) läfst die letztere nicht genau erkennen. Vier Metallstreifen verbinden die Rand- mit der Fufsfassung. Das Gefäfs befand sich auf der 1879 zu Münster veranstalteten Ausstellung westfälischer Alterthümer. (Vergl. Katalog Nr. 454.)

Die ganz eigenartige Verzierungsweise und Technik der geschnittenen sogen. Hedwigsgläser, sowie der alterthümliche Stil ihrer Darstellungen, haben schon seit lange zu Untersuchungen über ihren Ursprung herausgefordert. Offenbar haben wir es mit den Erzeugnissen einer und derselben Fabrikation zu thun. Darauf weisen die geringen Unterschiede in der Form und Gröfse sämmtlicher Gläser und der übereinstimmende Charakter der Darstellungen hin. Aber wo ist diese Fabrikationsstätte zu suchen? Essenwein hält einen orientalischen Ursprung der Gefäfse nicht für ausgeschlossen, ist jedoch mehr dafür, dieselben als „abendländisches, also deutsches" Erzeugnifs anzusprechen.[36]) Seiner Meinung schliefst sich Friedrich an und glaubt durch eine Stelle in einem bei Laborde mitgetheilten Inventar Karls des Kühnen von Burgund aus dem XV. Jahrh. die Frage der Herkunft und dem Alter dieser Gefäfse endgültig entschieden zu haben.[37]) Es wird daselbst „*ung voirre taille d'un esgle, d'un griffon et d'une double couronne garny d'argent*"[38]) aufgeführt. Friedrich ist der Ansicht, dafs hier ein geschnittenes Glas der in Rede stehenden Art gemeint ist. Dies ist wohl möglich und selbst wahrscheinlich; jedoch erscheint es immerhin gewagt, Schlüsse auf die nicht immer genauen und oft mehrdeutigen Beschreibungen in solchen Inventarien aufzubauen. Jedenfalls geht Friedrich viel zu weit, wenn er die „*double couronne*" als zweifache Papstkrone deutet und daraus folgert, dafs das beschriebene Glas zwischen 1298 und ca. 1370 entstanden sei, da die zweifache Krone erst durch Papst Bonifaz VIII. (1294 bis 1303) eingeführt und alsdann von den Päpsten bis zu Urban V. (1362 bis 1370), welcher den dritten Reifen hinzufügte, getragen worden sei. Die, wie Friedrich meint, „zwingende Beweiskraft" dieser Stelle leuchtet mir nicht ein. Abgesehen davon, dafs *couronne* auch noch „Kranz" bedeutet, ist die Zeit, in

[36]) »Anzeiger des Germ. Museums« 1879, Sp. 34. Vergl. ebenda 1877, Sp. 228 ff.

[37]) a. a. O. S. 199.

[38]) *Inventaire de Charles le Téméraire, ms. des archives de Lille, publié par M. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne, t. II Nr. 2753.* Auch angeführt bei Gerspach »la Verrerie«, S. 106.

welcher die päpstliche Krone diese Wandlungen durchmachte, durchaus nicht so feststehend. Die Einführung des zweiten Reifens wird auch schon zu 1227 angegeben, dagegen die Annahme der Tiara mit der dreifachen Krone nach Andern Clemens V. († 1314) zugeschrieben. Jedoch ist noch Innocenz VI. († 1362) auf seinem Grabmal nur mit der Doppelkrone dargestellt.[39]) Ohne dafs das Stück selbst oder ein ähnliches vorliegt, wird sich, auf die blofse Inventariumsnotiz hin, die Auslegung von „*double couronne*“ als zweifache Papstkrone kaum halten lassen. A. Hoffmann hält die Herstellung der Gläser in Böhmen für nicht ausgeschlossen, wenn auch nicht nachweisbar, und meint, dafs „die hier geübte frühe Form des Facettenstils auf eine nicht gerade lose Verwandtschaft hindeute“ (?).[40]) Gerspach dagegen spricht sich für orientalischen Ursprung aus[41]) und stützt seine Annahme hauptsächlich auf die Aehnlichkeit zwischen den sogen. Hedwigsgläsern und gewissen Ampullen aus Bergkrystall im Schatz von St. Markus zu Venedig, welche zum Theil durch Inschriften unzweifelhaft als orientalische Arbeiten nachgewiesen sind, namentlich ein Kännchen mit dem Namen des fatimidischen Kalifen Aziz-Billah.[42]) Sodann aber auch auf die dreieckigen Schilde, auf deren mögliche Bedeutung für die Bestimmung der Herkunft schon Essenwein aufmerksam gemacht hatte.[43]) Sind doch die Wappen überhaupt orientalischen Ursprungs und wurden seit dem XII. und XIII. Jahrh. von den Sultanen geführt. So hatte Saladin einen Adler, Barbuk einen Jagdfalken, Bibars einen Löwen, Kelaun eine Ente, Ali eine Lilie als Wappenzeichen. Die Dreieckschilde auf den Gläsern Nr. 6 bis 10 und 14 mögen vielleicht nicht als Wappenbilder aufzufassen sein; es liegt jedoch sehr nahe, ihre Anbringung, selbst wenn sie blofs in ornamentaler Weise erfolgt ist, als durch die Wappen der Sultane beeinflufst zu betrachten.

Auf die Verwandtschaft mit den Krystallgefäfsen von St. Marco hatte Essenwein gleichfalls schon früher hingewiesen[44]) unter gleichzeitiger Bezugnahme auf die Abhandlung von Bock über die christlichen Mefskännchen, in welcher noch mehrere Beispiele dieser Art angeführt sind. Auch dieser Forscher ist der Ansicht, dafs die betreffenden Gefäfse durch venetianische und genuesische Kauffahrteischiffe oder die Kreuzfahrer aus dem Orient und zunächst aus Byzanz, dem Hauptstapelplatz des Orients, als Seltenheiten nach dem Abendland gebracht wurden. Erst durch das in neuerer Zeit im Verlag von Ongania erschienene Prachtwerk von Pasini über den Schatz der Markuskirche ist es indessen ermöglicht worden, genaue und zu überzeugenden Ergebnissen führende Vergleiche anzustellen.[45])

Es unterliegt hiernach keinem Zweifel, dafs sowohl die Gegenstände der Darstellungen auf den Glasgefäfsen, als auch der Stil derselben identisch ist mit den Arbeiten aus Bergkrystall, welche durch Inschriften als orientalische bezeugt sind. Nur die Ausführung ist bei den letzteren zum Theil sorgfältiger und die Modellirung mehr durchgeführt. An Stelle der parallelen und gekreuzten Strichlagen tritt eine gröfsere Mannigfaltigkeit und Freiheit in der Ausfüllung und Belebung der Körper durch Punkte, Flecken und Züge, welche die Glieder abgrenzen und die Flächen beleben. Aus diesem Grunde erscheinen die Darstellungen der Krystallgefäfse eleganter und weicher in der Behandlung der Schneidetechnik, als die hart, aber sicher gezeichneten Umrisse der Figuren auf den Gläsern. Dies gilt namentlich von der Ampulla Nr. 118 (Tafel 52 bei Pasini) mit der Darstellung eines gehörnten Thieres (Antilope).[46]) Zu diesem Gefäfs befand sich das Gegenstück im Privatbesitz in Köln.[47]) Ihm im Stil sehr nahestehend ist das Glasgefäfs Nr. 115 (Tafel 51)

---

[39]) Otte »Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie« 5. Aufl. 1883, I, S. 464.

[40]) »Kunstgewerbeblatt« Neue Folge, 1889, S. 11 ff.

[41]) a. a. O. S. 106.

[42]) Abgebildet bei Pasini a. a. O. Tafel 52 Fig. 118; vergl. Tafel 51 Fig. 115.

[43]) »Anzeiger des Germ. Museums« 1877, Sp. 238.

[44]) a. a. O. Sp. 231.

[45]) »Mitth. der Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler« IX. Jahrg., 1864, S. 1 ff.; z. B. ein Gegenstück zu dem Gefäfs Nr. 118 bei Pasini im Besitz des Grafen Stroganoff zu Rom; eine Ampulla aus der alten Abtei Grandmont, jetzt in der Kirche zu St. Georges des Landes (Haute Vienne) aufbewahrt, mit zwei aufrecht stehenden Adlern.

[46]) Vergl. daselbst Text S. 93: *disopra del manico vedesi un animale in cristallo con un corno lunghissimo, fatto ad arco e che va ad unirsi al corpo presso il groppone; potrebbe essere un antilope. Attorno al collo gira un iscrizione in carattere cufici, la quale tradotta suona cosi: Benedizione d'Iddio per l'iman Azyz-Billah (975—996).*

[47]) »Mittheilungen der Centralkommission« a. a. O. S. 16 Fig. 6.

mit Widdern und vielem vegetabilischen Ornament.[48]) Das wohl unzweifelhaft orientalische Glasgefäfs aus dem Mindener Domschatz (Fig. 5) zeigt dagegen völlig dieselbe Ausführungsweise wie die sogen. Hedwigsgläser. Es ist also die phantastische Thierwelt des Orients, welche uns in den Verzierungen der Gläser und Krystallgefäfse entgegentritt und welche durchaus der Ornamentirung jener sarazenischen Seidengewebe entspricht, welche vom XII. Jahrh. ab als *„pallia saracenica cum flosculis et bestiolis“* in Europa eingeführt wurden. (Bock.)

Neben den Thierdarstellungen sind es noch eine Anzahl anderer Momente, welche auf orientalische Herkunft deuten. Insbesondere trägt das Breslauer Glas, von welchem eine Abwickelung in Figur 2 gegeben ist, verschiedene, bisher nicht beachtete Verzierungen, welche zur Deutung und Lösung der Frage herangezogen werden können. Das von Luchs als „steifes romanisches Blattornament“ bezeichnete Gebilde ist auch auf dem Glasgefäfs des Halberstadter Domschatzes vorhanden und nichts Anderes, als eine Darstellung des persischen Lebensbaumes *(Hom)*. Aehnlich auf einer in Gold getriebenen Ampulla im Schatz von St. Maurice zu Valois, wo sich derselbe gleichfalls in Verbindung mit zwei stilisirten Löwen findet.[49]) Eine weitere Darstellung des Lebensbaumes auf den bereits erwähnten Ampullen zu Venedig (Pasini 115 und 118) und zu Köln bezw. Rom (Mitth. der Centralkomm. a. a. O., Figur 6 und 9).

Auch auf den Halbmond mit Stern über dem Wasserbecken möchte ich, in Verbindung mit dem Uebrigen, Gewicht legen, obschon mir nicht unbekannt ist, dafs derselbe vielfach in der slavischen (poln. und böhm.) Heraldik als Wappenbild vorkommt und für sich allein nicht ausreichend ist, die islamitische Herkunft des Gefäfses zu erweisen. Jedoch bin ich auch nicht der Ansicht, dafs man aus diesem Grunde berechtigt ist, dieses Hauptsymbol des Islam in einem Falle aufser Acht zu lassen, wo so vieles Andere für orientalische Herkunft spricht.

Zu diesem gehört auch die Beschaffenheit der Masse des Glases, welche wie bei allen unzweifelhaft orientalischen Gläsern von vielen Bläschen durchsetzt ist;[50]) auch die grofse Dicke[51]) und an Halbedelstein-Nachahmung (Topas) erinnernde Färbung ist bei andern Gläsern morgenländischer Herkunft festgestellt worden. An Byzanz oder Venedig kann bei diesen 6 bis 7 *mm* dicken Gefäfsen nicht gedacht werden, denn das Bezeichnende für die Glasfabrikation dieser Erzeugungsstätten ist das Zierliche und Leichte. Nach dem, was wir über den Stand der deutschen Glasmacherei im XIII. Jahrh. wissen, brachte diese damals nur schlechtes, grünes Waldglas *(vitrum silvaticum, montanum)* hervor und war wohl kaum im Stande, zum Glasschnitt taugliche, helle und nur in so geringem Mafse verunreinigte Waare herzustellen, wie die sogen. Hedwigsgläser sind. Was Böhmen anbelangt, so haben wir ein Zeugnifs aus dem XVII. Jahrh. (1686), dafs selbst damals noch kein gutes (reines und zur Glasschneiderei taugliches) Glas gefertigt wurde, auch die Glasschleiferei und -Schneiderei sich erst in ihren Anfängen befand.[52])

Auf den letzteren Umstand möchte ich das Hauptgewicht legen. Es unterliegt gar keinem Zweifel, dafs das deutsche Mittelalter in der Edelsteinschleiferei nur die rohesten Handgriffe, wie das Spalten, Zertheilen, Herstellen von ebenen und gekrümmten Flächen und das Poliren kannte, dafs dagegen die Kunst des Steinschnitts so gut wie verloren war. Es haben sich aufserordentlich wenig gute, in Stein geschnittene Gegenstände erhalten und diese wenigen sind fast alle nachweisbar oder mit hoher Wahrscheinlichkeit als orientalische anzusehen. Dagegen waren über die Kunst, Edelsteine und Halbedelsteine zu schneiden und namentlich über das Verfahren, dem Bergkrystall und dem Glase für die Bearbeitung seine Härte und Sprödigkeit zu nehmen, die abenteuerlichsten Fabeln im Umlauf, welche sich allerdings bis auf Plinius zurückverfolgen

[48]) a. a. O. S. 99: *esteramente tutto a fregi e figure in basso rilievo; queste sono due animali (sembrano arieti) frammezzo a molti ornamenti fantastici e strani; il disegno non merita molte lodo rapporto all' esatezza.* Gleichfalls abgebildet in den Mitth. d. Centralkomm. a. a. O. S. 15 Fig. 9.

[49]) Beschrieben von Abbé Martin in seinem »Mélanges d'Archéologie«, t. III p. 126. Nach Bock »Mitth. der Centralkomm.« a. a. O.

[50]) Vergl. Friedrich a. a. O. S. 190.

[51]) Ebenda S. 190, 197.

[52]) Reisebeschreibung des böhmischen Glashändlers Georg Franz Kreybich, veröffentlicht von Schlesinger in den »Mitth. des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen«, VIII, 1870. Vergl. Schebek »Böhmens Glasindustrie und Glashandel«, Prag 1878, S. XXIII.

lassen.[53]) Aus der ganzen Art, wie der sogen. Heraclius[54]) und der Mönch Theophilus Presbyter[55]) diese wenig ernst zu nehmenden Rezepte wiederholen, geht hervor, dafs diesen Kompilatoren die Technik des Stein- und Glasschnitts aus eigner Anschauung nicht bekannt war. Ein Schriftsteller, welcher sich mit diesem Gegenstande viel beschäftigt hat, Friedrich,[56]) nimmt deshalb keinen Anstand, die Erfindung und geflissentliche Verbreitung dieser Fabeln den Sarazenen zuzuschreiben, welche hierdurch irrezuführen, die von ihnen ausgeübte Technik mit erdichteten Schwierigkeiten zu umgeben und sich so vor einer Nachahmung durch Andere zu schützen suchten.

Die Glasschneidekunst aber steht mit dem künstlerischen Edelsteinschnitt in engster Beziehung; wie die Technik und die dazu verwendeten Werkzeuge die nämlichen sind, so ist auch eine Entwickelung der einen Kunst ohne die andere undenkbar. Es ist dabei wohl zu beachten, dafs die sichere Ausführungsweise der sogen. Hedwigsgläser keineswegs den Anfang dieser Kunstübung bezeichnet; es ist ein weiter Sprung von den wenig gelungenen und rohen Gravirversuchen auf den seltenen mittelalterlichen Gemmen und Siegelsteinen bis zu dem kühnen und in seiner Art vollkommenen Tiefschnitt der ersteren. Wo aber sind die Vorläufer dieser entwickelten Technik im Abendlande, wo sind vor allen Dingen die verbindenden Glieder zu suchen, welche zu der späteren Glasschneidekunst des XVII. Jahrh. hinüberleiten und an welche diese etwa hätte anknüpfen können? Etwas müfste sich doch erhalten haben! Es ist nicht leicht anzunehmen, dafs diese Kunstübung, wenn sie im XIII. Jahrh. im Abendland und speziell in Deutschland vorhanden war, sofort nach der Anfertigung der sogen. Hedwigsgläser in völlige Vergessenheit gerathen sei, etwa wie dies für verschiedene Zweige der gewerblichen Künste nach dem Untergang des weströmischen Reiches in Folge der Völkerwanderung angenommen wird. Wir wissen, dafs die Glasschneidekunst in Deutschland bezw. Böhmen ihre Anregung durch die am Ende des XVI. Jahrh. am Hofe Rudolfs II. in Prag lebenden italienischen Edelsteinschneider, namentlich die beiden Miseroni, Girolamo und Gaspare, erhielt. In Italien selbst entwickelte sich die Kunst durch sarazenischen Einflufs im XV. und XVI. Jahrh.

Ferner ist zu berücksichtigen, dafs der Stil und das Verfahren der ersten böhmischen und schlesischen Glasschneider sich als wesentlich verschieden von jenen älteren Glasskulpturen erweisen. Während der orientalische Krystallschnitt, ebenso wie bei den uns beschäftigenden Gläsern, den Grund aushebt und die Darstellung in starkem Relief zeigt, arbeitete der Glasschneider des XVII. Jahrh. die meist zarte, in der Fläche gehaltene Zeichnung in das Glas hinein. Es ist also thatsächlich eine Gravirung mit dem Rade; erhabene Darstellungen finden sich nur sehr selten, in späterer Zeit und meist als Zuthaten zu gravirten Gläsern in Form von Blattkelchen, Muscheln und Pflanzenornament an einzelnen Stellen, vorzugsweise dort, wo der Kelch der Deckelpokale sich auf den Fufs aufsetzt. Dagegen ist die erhabene, ausgegründete Arbeit bei den Gegenständen aus Bergkrystall des XVI. und XVII. Jahrh., italienischen wie deutschen Ursprungs, die Regel.

Ich kann aus allen diesen Gründen nicht umhin, der Ansicht Gerspachs beizupflichten, und halte die sogen. Hedwigsgläser für orientalischen Ursprungs. Darin bestärkt mich der Umstand, dafs sie vielfach als Mefskelche und Reliquienbehälter gefafst angetroffen werden. Sie verdanken diese Ehre wohl nur dem Umstande, dafs sie von Pilgerfahrten aus dem hl. Lande mitgebracht wurden.

Ich bin übrigens der Ansicht, dafs aufser den vorstehend aufgeführten noch mehr derartige Gefäfse vorhanden sind und hoffe, dafs sie durch einen günstigen Zufall ans Licht gezogen werden. Vielleicht ergiebt sich alsdann bei dem einen oder dem andern noch ein Moment, welches bei der Beantwortung der Frage nach der Herkunft entscheidend ist.

Breslau. E. v. Czihak.

53) Vergl. darüber Friedrich a. a. O. S. 181 ff. Plinius h. n. XX, prooem. und XXXVI, 193 (Erweichung durch Bocksblut).

54) »Heraclius, von den Farben und Künsten der Römer«, herausgegeben von A. Ilg Quellenschrift zur Kunstgeschichte, IV. Bd., lib. I, c. IV. Vergl. die Anmerkungen des Herausgebers ebenda S. 116 ff.; ebenda lib. III, c. IX (Erweichung mit Ziegenmilch).

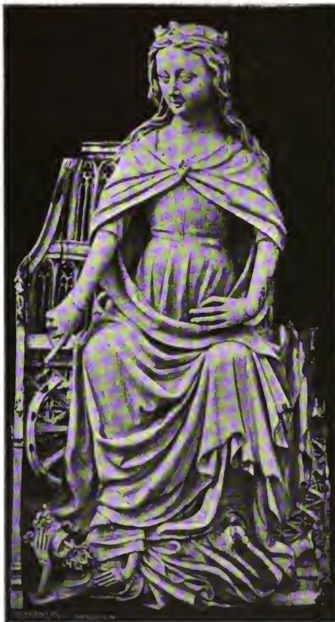
55) »Theophilus Presbyter, Diversarum artium schedula«, herausgegeben von A. Ilg Quellenschrift zur Kunstgeschichte, VII. Bd., lib. III, c. XCIV.

56) a. a. O. S. 192.

Elfenbein-Relief des XIV. Jahrh. im Musée Cluny zu Paris.

Mit Abbildung.

Eine reiche Auswahl hervorragender Gebilde aus den ersten christlichen Jahrhunderten bis in die neue Zeit bietet das Musée Cluny auch auf dem Gebiete der Elfenbein-Skulpturen. So vortrefflich aber auch die altchristliche, die byzantinische und romanische Kunstrichtung in ihnen vertreten ist, an Zahl wie an Bedeutung werden sie weit übertroffen von den Erzeugnissen der gothischen Plastik. Dafs diese zum allergröfsten Theil zugleich französischen Ursprunges sind, kann nicht auffallen, da gerade in der gothischen Periode, besonders im XIV. Jahrh., die französischen Elfenbeinschnitzer eine ebenso grofse Fruchtbarkeit wie Virtuosität entfaltet haben. Was sich namentlich an Reliefs, an Diptychen und Triptychen (mit vorwiegend religiösen), an Medaillons (mit meist profanen Darstellungen) erhalten hat, ist so zahlreich und vielfach auch so vorzüglich, dafs die kleine Plastik gerade darin ihre höchsten Triumphe gefeiert hat.



Zu dem Allerschönsten, was sie hervorgebracht hat, zählt das hier abgebildete Hochrelief der hl. Katharina, welches 19 *cm* hoch, 11 *cm* breit, 5 *cm* dick ist und der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. angehört. Das Ganze ist aus einem Stück Elfenbein geschnitzt, das Sedile in Mafswerk-Durchbrechungen, welche auch der nur noch in den Ansätzen vorhandene scheibenförmige Nimbus zeigt. Die Heilige trägt als Prinzessin eine Krone und weist mit ihrer rechten Hand auf ihr Marterinstrument, das gezahnte Rad, während ihr Fufs auf ihren Peiniger, Kaiser Maximin, tritt, der überwunden vor ihr liegt, Leidenschaft und Elend zugleich in dem wunderbar charakterisirten Kopf meisterhaft versinnbildend. Ueberaus vornehm, so sittsam wie grofsartig ist die Haltung der Heiligen. Ihr scharf geschnittenes, von derben Lockensträhnen eingefafstes Antlitz erinnert an antike Schönheit, die vornehmlich durch die mandelförmigen Augen etwas moderirt erscheint. Ueberaus züchtig ist der schlanke Körper behandelt mit dem eng anschliefsenden Untergewand, über welches sich in unvergleichlicher Anmuth der faltenreiche Mantel legt, der über den deutlich markirten Knien in herrlichen Linien zu einem wunderschönen Schoofse sich drapirt. Hier ist alles Harmonie und Ebenmafs, und nur die Hände fallen aus der Rolle, die ja fast bei allen frühgothischen Figuren die schwächste Par-

thie sind. — Das Elfenbein ist von tadelloser Struktur und Färbung: Spuren von Kolorit habe ich nicht daran gefunden; vielleicht hat der Künstler wegen der liebevollen Durcharbeitung, die er seinem Schnitzwerk hat angedeihen lassen, und namentlich wegen der Tiefe, die er ihm gegeben hat, auf die Anwendung der Farbe verzichtet, welche ja bei den Elfenbein- wie bei den Marmorfiguren hauptsächlich den Zweck hatte, deren Gewandparthien um so klarer und voller zur Wirkung zu bringen. — Möge diese Figur den kirchlichen Bildhauern wiederum zeigen, welche erhabene Schönheit die gothische Plastik ihren Gebilden mitzutheilen vermag. Schnütgen.

Holzgeschnitzter Baldachin, flandrisch. Anfang XVI. Jahrh.

Mit Abbildung.

Aus der Blüthezeit der flandrischen Holzschneidekunst stammt der hier abgebildete Baldachin, der sich im Privatbesitz zu Köln befindet. Er ist, wie alle flandrischen Schnitzwerke dieser Zeit, ganz aus Eichenholz gebildet und war ursprünglich polychromirt. Der vergoldete Kreideüberzug hat sich an den durchbrochenen Mafswerkfüllungen des Hintergrundes noch vielfach erhalten und das Gewölbe des untern wie des obern Baldachins weist noch vollständig die ursprüngliche blaue Färbung auf, die bei letzterem durch vergoldete Gurten und Rosetten netzartig verziert ist. Im Gegensatze zu den auffallend einförmigen Mafswerk-Durchbrechungen herrscht in den Blattornamenten eine grofse Mannigfaltigkeit, die sich an den Konsolen und Krabben des obern Baldachins in den dort zahlreich angebrachten phantastischen Thiergestalten zu einem ganz aufsergewöhnlichen Reichthum erhebt. In diesen auf die Vergoldung berechneten und trotzdem mit der gröfsten Sorgfalt geschnitzten Gebilden spricht sich eine bewunderungswürdige stilistische Gewandtheit und technische Fertigkeit aus, eine spielende Beherrschung der Formen. Hier ist dem Holze und seinen Stilgesetzen vollkommen Rechnung getragen. Hier ist an dem untern und fast noch mehr an dem obern Baldachin in konstruktiver und ornamentaler Beziehung Alles im Sinne des Materials so vortrefflich geordnet und ausgeführt, dafs es als mustergültig bezeichnet werden kann. Diese beiden Baldachine, denen später die durchbrochene Rückwand mit ihren sonderbaren Wasserschlägen zum Verbindungsgliede geworden ist, rühren wohl aus einem grofsen flandrischen Altaraufsatze her, in welchem sie kleineren Figuren resp. Gruppen als Bekrönung dienten. Zahlreiche Altarwerke, die namentlich im Norden Deutschlands aus den flämischen Fabriken in Brüssel, Lierre, Antwerpen Eingang gefunden haben, zeigen diesen Wechsel an gröfseren und kleineren Figuren und Gruppen, die, im Schmucke ihrer mit Glanzgold überreich versehenen Polychromie, eine sehr mannigfaltige und farbenprächtige Wirkung ausüben, zumal in Verbindung mit der sie umgebenden Architektur und mit den sie flankirenden Flügelgemälden. Schnütgen.



Bücherschau.

Die Kunst- und Alterthums-Denkmale im Königreich Württemberg. Im Auftrag des Kgl. Ministeriums des Kirchen- u. Schulwesens bearbeitet von Dr. Eduard Paulus, Konservator der vaterländischen Kunst- und Alterthums-Denkmale. I. u. II. Liefg.; dazu Atlas in Quer-Folio, Liefg. 1 bis 13. Stuttgart 1889/90, Paul Neff. Preis: à Liefg. 1,60 Mk.

In charakteristischer Weise, nicht zu seinem Nachtheil, unterscheidet sich dieses staatliche Inventarisationswerk von andern Staatswerken gleichen Zweckes. Der Hauptunterschied springt sofort in die Augen. Wiewohl als Textformat Grofsoktav gewählt ist, hielt man doch den damit geschaffenen Raum für Einfügung von Textillustrationen und Bildtafeln noch für zu eng, und man entschlofs sich zur Beigabe eines Atlas, dessen Blätter die respektablen Dimensionen: 50 *cm* Breite zu 36 *cm* Höhe haben. Damit ist nun der Illustration ein Spielraum vergönnt, wie meines Wissens in keinem andern Staatswerk. Es war jetzt möglich, den nicht unbedeutenden Reichthum Schwabens an Kunstwerken erster Gröfse in imponirender Weise zur Ausstellung und Anschauung zu bringen. Diese Wohlthat kam bis jetzt zu gut den grofsen Klosterbauten zu Maulbronn, Bebenhausen, Grofskomburg, Denkendorf, Neresheim, der Frauenkirche zu Efslingen, der Walderichskapelle in Murrhardt, den Skulpturwerken an und in der Stiftskirche in Stuttgart, dem Chorgestühl zu Ulm, einem romanischen Elfenbeinreliquiar im Museum in Stuttgart, das in Chromotypie wiedergegeben ist, endlich einem nicht mehr in Wirklichkeit, blofs noch im Bild vorhandenen Profanbau von Bedeutung, dem ehemaligen Lusthaus zu Stuttgart.

Aber über den Werken ersten Ranges sind die bescheidenern nicht vergessen. Es zeugt für die verständige Oberleitung und es bedeutet wieder eine lobenswerthe Eigenthümlichkeit dieses Staatswerks, dafs eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet ward einem wenig glänzenden und gleifsenden, aber doch werthvollen Schatz, den Württemberg vor manchem andern Land voraus hat: der grofsen Zahl von gothischen, namentlich spätgothischen Dorfkirchen. Die liebende Sorgfalt geht hier weiter, als in irgend einer noch so reich illustrirten Statistik. Wie bei jenen grofsartigen Werken, so wird bei jeder Dorfkirche von irgend stilistischer Tüchtigkeit nicht blofs Grundrifs, Aufrifs, Querschnitt, Aufsenansicht geboten, sondern auch das Detail, die Profilirungen der Gesimse, Gewölberippen, Dienste, Fenster und Portale, die Mafswerke der Fenster, die Konsolen und Schlufssteine der Gewölbe, — alles je mit ganz genauer Beifügung der Mafse. Das ist ein Moment, welches natürlich den Werth des Werkes in den Augen der Sachverständigen gewaltig steigert. Für diese Einläfslichkeit und Genauigkeit mufs die Forschung ebenso dankbar sein wie die Praxis. Die Forschung, denn ihr wird ein Bild der Kunstobjekte aufs Pult gelegt, welches ihr ermöglicht, ohne einen Fufs zu rühren, dieselben ins einzelnste zu prüfen und deren individuellste Züge zu erforschen, sie auch mit verwandten Werken zu vergleichen. Was die Praxis anlangt, so ist bekanntlich die Verhältnifsunsicherheit der schwächste Punkt unserer heutigen Architektur, wenigstens soweit sie sich in alten Stilen bewegt; auch neuestens aufgeführte Kirchenbauten kranken an diesem Hauptgebrechen, gegen welches es kein Heilmittel giebt, weil das Uebel zu tief sitzt, im Bau selbst versteinert ist. Fortgesetzte Studien über die Verhältnisse alter Bauten, grofser und kleiner, unterstützt und ermöglicht durch solche mafsgenauen Aufnahmen, könnten uns wohl wieder einmal auf jene Gesetze führen, von welchen die Alten, sei es bewufst, sei es unbewufst, sich dirigiren liefsen. Inzwischen soll der, welcher sich in diesem Punkt nicht sicher fühlt, die hier gebotene schöne Gelegenheit benutzen, von der Verhältnifssicherheit der Alten zu profitiren; er schliefse sich an die gegebenen Verhältnisse eines alten Baues an, welcher mit dem zu erstellenden nach Stil, Gröfse, Anlage sich ungefähr deckt. Und er bearbeite auch sein Detail nach diesen alten Mustern und suche an ihnen sich immer mehr in die Stiltüchtigkeit einzuschulen. Eben das schlagen wir an diesem Staatswerk hoch an, dafs in ihm auch jene alten Bauten, welche für uns nicht blofs admiranda, sondern imitanda sind, sich so berücksichtigt finden, dafs man nach den gebotenen Rissen und Detailplänen die Bauten kopiren könnte.

Der Atlas in Querfolio ist bis zur 18. Lieferung gediehen; die Aufnahmen wurden zum gröfsten Theil von Architekt Cades, zum kleineren von G. Loesti gefertigt; besonders die Zeichnungen von Cades sind von grofser Gewandtheit, Genauigkeit und Schärfe. Ihre Wiedergabe erfolgte mittelst Zink-Clichés. Daneben fand das Lichtdruckverfahren glückliche Verwendung. Vom Text sind zwei Lieferungen mit 112 Seiten erschienen, ebenfalls reichlich mit Illustrationen durchwoben. Derselbe zeigt jene gewählte und schmuckreiche Sprache, welche wir in den Schriften von Paulus gewöhnt sind; er ist nicht fachwissenschaftlich, sondern im edelsten Sinn populär und erlaubt durch seine bei aller Eleganz knappe und konzise Fassung die Ansammlung einer grofsen Fülle von geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Notizen. Einige eigenthümlich formulirte Sätze der Einleitung, welche den Katholiken die alleinige Schuld an früher vorgekommenen vandalischen Zerstörungen von Kunstwerken zuschieben zu wollen scheinen, riefen lebhafte Proteste im Lande hervor; doch sind diesen Sätzen keine ähnlichen nachgefolgt; dafs Seite 82 gesagt ist: „Der Sarkophag, in den die heiliggesprochenen Gebeine damals zu ruhen kamen" statt: die Gebeine der Heiliggesprochenen, ist blofs lapsus calami. Die Aufnahme, welche das Werk im Land fand, ist eine gute, und die katholische Bevölkerung ist sicher in reger Betheiligung am Unternehmen nicht zurückgeblieben. Die Stände haben freudig eine erste Rate von 20000 M. für die Herstellung bewilligt; sie werden gewifs nicht verfehlen, auch die zum Fortgang und Abschlufs nöthigen Mittel noch zur Verfügung zu stellen. Möge das Unternehmen glücklich zu Ende geführt werden und auch aufserhalb des Landes jene Beachtung finden, die es verdient!

Tübingen. Keppler.

INHALT

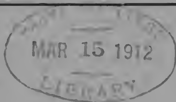
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

title-page



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

III. JAHRGANG. · HEFT 12.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1890

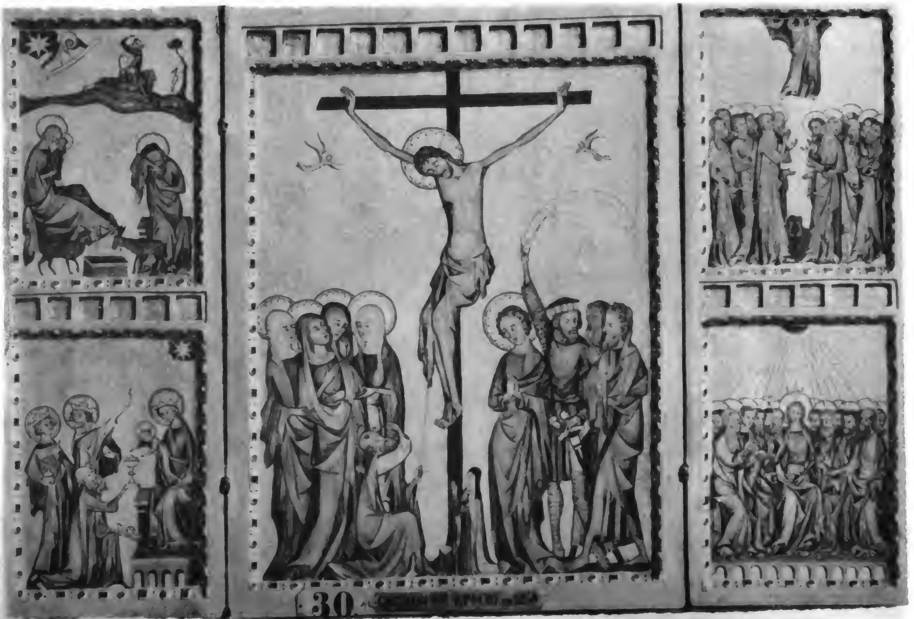
Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENE BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Stadtpfarrer MÜNZENBERGER (FRANKFURT).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Gemaltes Triptychon um 1300 im städtischen Museum zu Köln.

Abhandlungen.

Gemaltes Triptychon um 1300 im städtischen Museum zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel XV).

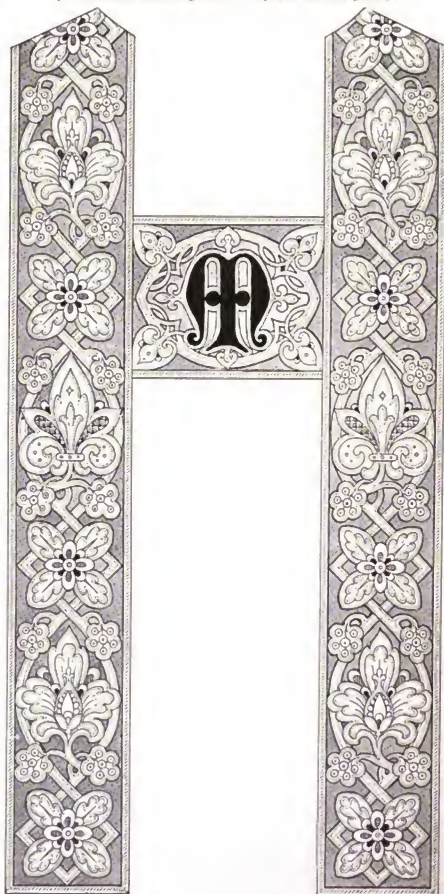
Tafelgemälde aus der romanischen Periode sind grofse Seltenheiten und selbst aus der frühgothischen Epoche haben sich nur wenige erhalten. Bis zu dieser Zeit sorgten in den Kirchen für die Ausstattung der Mauern die Wandmaler, für diejenige der liturgischen Bücher die Miniatoren, und für anderweite Bethätigung des Pinsels fehlte es an Gelegenheit; denn die Teppiche und Gewänder wurden von den Webern und Stickern, die Schreine, Bildtafeln etc. von den Goldschmieden und Emailleuren geliefert, so dafs auch für den Altarschmuck, zumal so lange er sich auf den Altartisch beschränkte, vollauf gesorgt war. Erst am Schlusse der romanischen Periode, als die Altar-Vorsätze und -Aufsätze anfingen in Uebung zu kommen, konnten hier die Goldschmiede durch die Maler abgelöst werden und vielleicht hat der Umstand, dafs der farbenprächtige Grubenschmelz, nachdem er eben seinen Höhepunkt erreicht hatte, kurz vor der Mitte des XIII. Jahrh. fast plötzlich verschwindet, die Maler veranlafst, in Tafelbildern eine Art von Ersatz für denselben zu schaffen. Als solcher erscheint namentlich eine (zu Köln im Privatbesitz befindliche) längliche Holztafel, welche in Konturenmanier mit fünf Standfigürchen heiliger Jungfrauen bemalt ist und ehedem die Längsseite eines Reliquienkastens bildete. Von dem braunlasirten Grunde heben sich die nur in den Karnationsparthien farbig, sonst ganz in Gold ausgeführten, braun konturirten, sehr schlanken und überaus edel bewegten wie drapirten Figuren ganz vortrefflich ab, in ihrer Wirkung den vergoldeten und nur in ihren Linien farbig ausgefüllten Grubenschmelzfiguren der Uebergangsperiode vergleichbar. — Während diese Art frühgothischer Tafelgemälde an die Emailbilder anknüpft, verrathen andere durch ihre mehrfarbige Behandlung, in der aber das Zeichnerische vorwiegt, den Anschlufs an die Miniaturen, während die meisten durch das Bestreben, zu modelliren und durch aufgesetzte Lichter zu wirken, nach neuen Formen zu suchen den Eindruck machen.

Zu den Tafelgemälden der letzteren Art zählt das hier durch Lichtdruck vervielfältigte **Triptychon**, welches 66 *cm* hoch und aufgeschlagen 96 *cm* breit ist. Die hier nicht abgebildete Aufsenseite zeigt auf farbigem Grund vier Standfiguren: die hl. Katharina und Barbara, zwischen denen die Verkündigung unter spitzbogiger Architektur; das Mittelbild zeigt auf vergoldetem, mit gepunztem Blattwerk reich verziertem Grund den Heiland am Kreuz, den zwei Engel umschweben. Zu seiner Rechten stehen seine Mutter und die anderen frommen Frauen, kniet Longinus mit der Lanze, zu seiner Linken stehen der hl. Johannes, Joseph von Arimathia und Nikodemus sowie der Hauptmann und am Fufse des Kreuzes kniet in Nonnentracht die Donatrix, eine auf Bildern dieser Zeit noch ungewöhnliche Erscheinung. Die vier Darstellungen auf den Flügeln sind durch eine Reihe quadratischer Vertiefungen getrennt, wie eine solche auch über dem Mittelbild sich hinzieht; sie hatten die Bestimmung, Reliquien aufzunehmen und durch Glas- oder Hornplättchen geschlossen zu werden. Eine aus Verzierungen in Kreidemasse wie aus abwechselnd rothen und blauen Glasflüssen gebildete Borte, die als eine Art von Surrogat für die der romanischen Goldschmiedetechnik besonders geläufigen Filigranstreifen erscheint, umrahmen vornehm und wirkungsvoll die einzelnen Darstellungen. — Die Figuren sind sehr schlank, dramatisch bewegt und von höchst lebendiger Auffassung, die Gewänder meisterhaft gefältet. Die Färbung, die fast nur aus Roth, Blau, Gelb und Grün besteht, ist eine sehr lichte, das Gold nur für die Nimben und Attribute verwendet. Das Ganze ist ein überaus glänzendes Erzeugnifs der kölnischen Malerschule um die Wende des XIII. zum XIV. Jahrh.

Schnütgen.

Entwurf zu Dalmatiken-Stäben in Aufnäh-Arbeit.

(Zu der Kasel-Ausstattung, Band III Sp. 249 bis 254, gehörig.)



Die Cappenberger Schale.

Mit 3 Abbildungen.

Im Besitze des Kanonikus Franz Pick († zu Bonn 1819) befand sich eine aus Cappenberg stammende silberne Schale, welche bei seinem Ableben, wohl auf Anregung von Göthe, für die Erbgrofsherzogin Maria Paulowna von Sachsen-Weimar erworben wurde, und noch heute im Grofsherzoglich Sächsischen Familien-Museum zu Weimar aufbewahrt wird.

Das Interesse, welches Göthe und der Weimarer Kreis an dem Gegenstande nahmen, schlofs nicht mit seiner Erwerbung ab, wie es in Sammlerkreisen heute vielfach üblich ist, sondern fand durch dieselbe noch weitere Nahrung. Zunächst veranlafste Göthe die Anfertigung einer Zeichnung nach dem gravirten Medaillon im Innern, welche Dank der Möglichkeit, eine Abreibung zu machen, selbst in der Uebertragung auf den Stein noch recht gut ausgefallen ist.[1]) Jetzt sind wir durch den Kunstsinn Sr. Königl. Hoheit des Grofsherzogs von Sachsen-Weimar in der angenehmen Lage, von diesem in liturgischer, kunstgeschichtlicher und historischer Beziehung gleich interessanten Stücke eine vollständige Abbildung nebst Detail zu bringen und die Grundform durch einen Querschnitt anschaulich zu machen, so dafs bei denjenigen, welche das Original nicht selbst gesehen haben, alle die Irrthümer nicht aufkommen können, zu welchen die erste Abbildung Anlafs gegeben hat.

Unsere Figur auf Sp. 369/70 zeigt ein aus Silber geschlagenes napfartiges Gefafs. Der Durchmesser variirt zwischen 24 und 24,4 *cm*, die Tiefe ist etwa 4,5 *cm* und die Dicke des Metalls ± 1 *mm*. Nach einer älteren Angabe[2]) beträgt das Gewicht 2 Mark 4 3/4 Loth und der Feingehalt 15 Loth. Der äufsere Rand ist mit einem gravirten und vergoldeten Blattornament bedeckt, die Mitte zeigt, ebenfalls gravirt und vergoldet, eine figurale Komposition, welche einen Taufakt darstellt. Wir erkennen in dieser mit sicherem Stichel hergestellten Gravirung ein cylindrisches, wohl aus Metall gedachtes Taufbecken von etwa 90 *cm* Höhe.[3]) Es ist mit drei Reifen versehen, von welchen der unterste als Fufs ausladet, während der oberste eine Verstärkung des Randes bildet. In dasselbe wird, bis zum Nabel sichtbar, ein nacktes Kind gehalten, dessen Kopf mit einem Tuche, dem *chrismale*[4]) bedeckt ist. Die Inschrift bezeichnet den Täufling als FRI | DE | RI | C(VS) | I(M)P(ERA)T(OR) [5]) und wir erkennen in ihm, wie aus dem Folgenden ersichtlich werden wird, den späteren Kaiser Friedrich I. (Barbarossa). An dem Vollzuge der Taufe betheiligen sich zunächst zwei Männer, welche, wie Nordhoff zuerst betont hat, das Kind in einer Weise halten, welche die Möglichkeit gewährt, dasselbe dreimal unterzutauchen und jedesmal rasch wieder empor zu ziehen. Die Figur links ist durch die Mitra, welche um die hier in Betracht kommende Zeit den Aebten noch nicht verliehen zu werden pflegte, als Bischof charakterisirt, wie es ja auch das Bestreben fürstlicher Eltern gewesen sein wird, von einem solchen die Taufe an ihren Kindern vollziehen zu lassen. Wenn die Tracht im Uebrigen von der damals bei den Bischöfen üblichen abweicht, so stimmt sie dagegen um so genauer mit der durch eine Mailänder Verordnung von ca. 1130 speziell für den Taufakt vorgeschriebenen Kleidung: der Erzbischof soll Stola, Dalmatika und Kasel ablegen, sich mit dem *paludamentum baptismale* bekleiden und die Lenden gürten.[6]) Beides erkennen wir auf unserer Gravirung, die gegürtete Alba und darüber den Mantel. Das Fehlen der Stola, welche in der neuern Liturgie der Taufe unentbehrlich ist, soll uns nicht zwingen, die Taufe des jungen Friedrich in die Mailänder Diözese zu verlegen. Wie in Mailand kann es auch anderswo üblich gewesen sein, die Stola für die Taufe abzulegen.

---

[1]) »Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde« III (1821), S. 454 ff.

[2]) a. a. O. S. 454.

[3]) Der Taufstein zu Brenken ist 98 *cm*, das Taufbecken im Dom zu Hildesheim 105 *cm* hoch. Corblet »*Histoire du baptême*« zählt auf 47 Seiten die ihm bekannten Taufsteine und Taufbecken auf, ohne die Mafse anzugeben.

[4]) Vergl. Gay »Glossaire archéologique s. v. chrismale«, besonders die Stelle aus dem Durandus.

[5]) Die Auflösung des an dieser Stelle befindlichen Abkürzungszeichens in OR nach der Vermuthung von Moser im »Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde« (1822), S. 271.

[6]) Du Cange *Glossarium s. v. paludamentum: archiepiscopus exuit stolam et dalmaticam et planetam et induit se paludamento baptismali, et praecingit se manutergio cum cingulo . . . Et sic incedit ad fontes . . .*

Durchschnitt der Schale. (Natürliche Gröfse.)

Die angezogene Verordnung wird auch den Graveur des XII. Jahrh. gegen den Vorwurf, ein Detail übersehen zu haben, in Schutz nehmen können und uns zwingen, in dem Fehlen der Stola ein Moment zu erkennen, welches uns einmal Aufschlufs wird geben können über den Ort, wo Friedrich getauft worden ist. Hinter dem Bischof bemerkt man den assistirenden Diakon.[7]) Zur Rechten des Täuflings stehen die Pathen, anscheinend der damaligen Sitte entsprechend u. vielleicht mit Bezug auf die hl. Dreifaltigkeit, drei an der Zahl.[8]) Der Vorderste unter ihnen, der ein dreifaches Gewand zu tragen scheint, ist durch die über seinem Haupte stehenden Buchstaben als OT | TO bezeichnet.

Nachdem durch den preufs. Minister Freiherrn von Stein, der den Cappenberg nach der 1803 erfolgten Aufhebung des Klosters Cappenberg angekauft hatte, darauf hingewiesen worden war, dafs das Becken aus eben diesem Kloster stamme, sprach Grotefend im »Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde« (1821), S. 461 ff. die Meinung aus, der auf der Gravirung vorkommende Otto sei der Graf Otto Cappenberg, Mitstifter und innerhalb der Jahre 1156 bis 1171 Propst des gleichnamigen Klosters. Diese Ansicht wurde begründet mit dem Hinweis auf die vielfachen und nahen Beziehungen, in welchen die Grafen von Cappenberg zu Kaiser Friedrich und zu seinem Vater Herzog Friedrich II. von Schwaben gestanden hatten; zur vollen Gewifsheit wurde aber die Identifizirung des Otto der Gravirung mit Otto von Cappenberg erst durch Geisberg, welcher fand, dafs Kaiser Friedrich eben diesen Otto ausdrücklich als seinen Pathen bezeichnet,[9]) und dafs Otto in einer heute noch erhaltenen Urkunde ein ***caput argenteum*** (statt ***deauratum***) ***ad imperatoris (Friderici) formatum effigiem cum sua (i. e. Friderici) pelvi nichilominus argentea*** der Fürsorge seiner Klostergenossen empfiehlt.[10])

Um die figurale Gravirung laufen zwei konzentrische Inschriftstreifen mit leoninischen Versen. Der innere bezieht sich auf die Taufe im Allgemeinen: + QVEM · LAVAT · VNDA · FORIS · HOMINIS · MEMOR · INTERIORIS · VT · SIS · Q(V)OD · N(ON) · ES · ABLVE · T(ER)GE · Q(V)OD · ES. „Der Du äufserlich durch das Wasser bespült wirst, sei des innern Menschen eingedenk. Damit Du werdest, was Du noch nicht bist, wasche und wische ab, was Du bist.“ Der Gedanke, welcher dieser Mahnung zu Grunde liegt, ist auch in den Inschriften auf Weihwasserbecken und Taufsteinen nachgewiesen.[11])

Das äufsere Schriftband meldet Folgendes: + CESAR · ET · AVGVSTVS · HEC · OTTONI · FRIDERICVS · MVNERA · PATRINO · CONTVLIT · ILLE · D(E)O. „Der Kaiser und Mehrer (des Reiches) Friedrich (I.) hat diese Gaben seinem Pathen Otto dargereicht, dieser (hat sie) Gott (geweiht).“ Wir erfahren demnach, dafs Kaiser Friedrich Barbarossa dieses

---

7) Ueber die Assistenz eines Diakons vergl. Corblet »*Histoire du baptême*« II, S. 346.

8) Corblet a. a. O. Bd. II, S. 204: *Hugues de Saint-Victor († 1140) et Saint-Antonin († 1459) tout en recommandant l'emploi d'un seul parrain ..... constatent l'usage de certains pays d'en prendre deux ou trois. Les Constitutions synodales d'Eudes de Sully, évêque de Paris († 1208) tolèrent trois parrains au plus .... Ce nombre ternaire, institué sans doute en l'honneur de la sainte Trinité, devint tout-à-fait général au XVe siècle.*

9) Geisberg in der »Zeitschrift für vaterländ. Geschichte u. Alterthumskunde« (Westfalen) 1851, S. 373.

10) Nordhoff in »Pick's Monatsschrift« (1878), S. 348 und Philippi »Zeitschrift für vaterländische Geschichte u. Alterthumskunde« (1886), S. 150 ff. Wie die Schale ist auch heute noch der Kopf erhalten.

11) Otte »Handbuch« I. S. 431 und 433 sowie Corblet II, S. 113 ff.

Becken, in dessen Boden bildlich dargestellt ist, wie er das Sakrament der Taufe empfängt, mit Anderem *(munera)*, also wahrscheinlich mit dem oben erwähnten Bildwerke, den Kopf des Kaisers vorstellend, seinem Pathen Otto von Cappenberg geschenkt und dieser es seinem Kloster gewidmet hat. Was die Datirung der Inschrift anbelangt, so pafst sie ihrem ganzen Inhalt nach nicht auf Friedrich zur Zeit seiner Taufe. Er kann damals weder eine Schenkung gemacht haben, noch konnte er als Cäsar bezeichnet werden. Da die Schale aber offenbar — Darstellung und Inschrift beweisen es — in irgend einem Zusammenhang mit seiner Taufe steht, so sind wir genöthigt, für sie u. für die Inschrift zwei verschiedene Entstehungszeiten anzunehmen, während wir die figuralen Gravirungen gegen Moser[12]) und gegen Wiggert[13]) für mit der Inschrift zu einer und derselben Zeit ausgeführt halten.



Die Untersuchung über das Alter des Stückes fällt zusammen mit der Frage nach seiner Verwendung. Mit Ausnahme von Göthe bezeichnen die älteren Forscher das Geräth einfach als Schale. Nordhoff nennt es eine Votivschale, womit aber nur auf die Verwendung hingewiesen ist, welche es durch den zweiten Besitzer Otto von Cappenberg gefunden hat. Neuerdings bezeichnet es Philippi[14]), wie vorher schon Göthe, ausdrücklich als Taufschale; auch wir erkennen es als solche, nur stützt sich Philippi auf die Bedeutung des von Otto von Cappenberg gebrauchten Wortes „*pelvis*". Er beruft sich dabei auf das Zeugnifs von Du Cange, das ihm dieser aber meiner Ansicht nach versagt, indem bei ihm „Taufschale" nicht die einzige, sondern eine der Bedeutungen von *pelvis* ist. Wir wollen daher versuchen, weitere Gründe für die von Philippi aufgestellte Ansicht geltend zu machen. — Wenn man das Gefäfs ohne Voreingenommenheit betrachtet und erwägt, dafs es eine Darstellung der Taufe, sowie eine auf die Taufe bezügliche Inschrift trägt, dafs es ferner ein Geschenk des hohen Täuflings selbst an seinen Pathen ist, so mufs man sich sagen, dafs es nur eine Taufschüssel sein kann. Dafs die Forschung sich diesen auf der Hand liegenden Gründen gegenüber verschlossen gezeigt hat, liegt daran, dafs der allgemeinen Ueberzeugung nach die Taufe im XII. Jahrh. nach dem Immersions-Ritus vollzogen zu werden pflegte, und dafs gerade die Darstellung der Taufe auf unserem Geräth diesen Ritus, bei welchem eine Taufschale garnicht verwendet wird, in nicht mifszuverstehender Weise veranschaulicht. Ich gebe aber dagegen zu bedenken, dafs die Infusion, welche bekanntlich im XIII. Jahrh. allgemein wird, im XII. Jahrh. vereinzelt schon bestanden haben mufs; denn

[12]) »Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde« Bd. IV (1822), S. 274.

[13]) Förstemann's »Neue Mittheil.« (1834), S. 38.

[14]) »Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde« (1886), S. 150 ff.

es handelt sich ja hier um eine Form, welche sich langsam aus dem praktischen Bedürfnifs herausgebildet hat und ihre vereinzelten Vorläufer gehabt haben mufs. Man braucht blofs bei Corblet die einschlägigen Stellen, besonders etwa I, S. 135 ff., nachzulesen, um sich zu überzeugen, dafs die Taufe durch Infusion, sei es allein oder in Verbindung mit der partiellen Immersion, niemals als eine ungültige erachtet ab- und der Schale an und für sich zusprechen.

Ich gebe zu, dafs die Gravirung den Immersions-Ritus darstellt und zwar so genau, als nur irgend möglich. Trotzdem aber nehme ich an, dafs die Darstellung den speziellen Vorgang der Taufe Friedrichs, welche mit einer Taufschale vollzogen sein mufs, wiedergiebt. In diesem Falle sollten wir eigentlich auf der



worden ist, und vielfach in besondern Fällen schon verhältnifsmäfsig früh Anwendung gefunden hat. Ist es uns demnach gewifs, dafs bei dem jungen Friedrich die Taufe mit Infusion hat stattfinden können und scheint das Vorhandensein der Schale zu beweisen, dafs sie auch so stattgefunden hat, so müfste die Gravirung, welche dem entgegen den Immersions-Ritus veranschaulicht, gerade das Gegentheil beweisen. Früher hat man der Darstellung die Beweiskraft zugeschrieben, wir wollen sie ihr Gravirung auch die Schale in Funktion finden. Sehen wir uns also nach den Gründen um, welche den Künstler veranlafst haben können, sie fortzulassen. Zunächst ist zu bemerken, dafs gar keine Veranlassung vorlag, eine kleine Abweichung von der üblichen Form, die man sich der Bequemlichkeit halber erlaubt hatte, auch wenn sie durch die Existenz der Schale verbürgt war, in der Gravirung zu fixiren. Setzen wir den Fall, dafs einem Schwerkranken die Kommunion in irgend einer von der üblichen

Art abweichenden Form dargereicht worden ist, so würde der Künstler, der den Sterbenden darzustellen hätte, dieses Detail — wenn kein Grund vorlag, es besonders zu betonen — sicherlich ebenso weggelassen haben, wie der Graveur hier die Schale unterdrücken durfte. Aufserdem ist es klar, dafs die Gravirung die Szene garnicht in dem Momente erfafst, in welchem die Schale in Funktion tritt. Die Frage, warum aber der Künstler oder besser sein Auftraggeber nicht gerade diesen Moment, der doch für die Verzierung der vorliegenden Schale der geeignetste gewesen wäre, gewählt hat, mufs mit dem Hinweis auf unsere obige Bemerkung von dem Wunsche, die Abweichung nicht zu fixiren, beantwortet werden.

Liegt also die Möglichkeit vor, dafs trotz der den Immersions-Ritus zeigenden und als totale Immersion gedeuteten Gravirung hier eine partielle Immersion mit Infusion stattgefunden hat, so wird diese letztere durch das Vorhandensein der Schale zur Wahrscheinlichkeit erhoben. Oder sollte Friedrich eine beliebige weltliche Schale, ohne jedwede Beziehung auf sein Verhältnifs zu Otto, ein schmuckloses Profangeräth ohne Gravirung und ohne Inschrift seinem Pathen geschenkt haben? Das ist doch wohl nicht anzunehmen. Sollte etwa Otto die Darstellung der Taufe und die entsprechende Inschrift auf das Gefäfs haben setzen lassen, das nie der Taufe gedient hat? Auch das ist unwahrscheinlich. Die einzige Entgegnung, die ich gelten lassen könnte, wäre die, dafs die Schale bei der Taufe zwar gedient, aber nicht für die Infusion auf das Haupt des Täuflings, sondern zum Händewaschen des Bischofs vor der Taufhandlung. Ich finde aber nicht, dafs dieses Händewaschen zu einer Bedeutung gelangt ist, welche eine besondere Werthschätzung des dazu dienenden Gefäfses wahrscheinlich macht. Dafs die Schale in ihrer Grundform und im Profil, in ihrem Umfang und Inhalt an die damals üblichen Handwaschbecken, die *gemelli*,[15]) erinnert — welche uns aus früher Zeit indessen nur in Bronce erhalten sind —, beweist ebenfalls nicht viel, denn irgend eine Form mufste man der Taufschale doch geben, und da sich noch keine besondere herausgebildet hatte, so entlehnte man sie dem häuslichen Gebrauchsgegenstand. Die Vorgänger der Ciborien waren auch mehrfach nichts anderes als Kästchen, wie sie im Hause Verwendung zu finden pflegten. Das Kirchengeräth konnte sich in den meisten Fällen nicht anders entwickeln, als aus dem Profangeräth.[16])

Wir nehmen an, dafs die Schale ad hoc, für den Zweck der Taufe, schmucklos, um das Jahr 1123[17]) hergestellt worden ist. Wenn sie irgend eine der jetzt an ihr sichtbaren Verzierungen getragen hat, so kann es nur die Gravirung am Rande gewesen sein, welche aus einem Blätterkranz besteht, wie er g a n z e b e n s o an dem Kronleuchter Barbarossa's in Aachen vorkommt.[18]) Erst nachdem Friedrich die Schale seinem Pathen geschenkt hatte, wird dieser die Gravirung im Innern haben machen lassen, in der Absicht, die Provenienz des Gegenstandes für die Zukunft festzustellen. Da die Inschrift Friedrich schon Kaiser nennt, so kann sie nicht vor 1152 sein und, da Otto 1171 gestorben ist, so wird sie wohl nicht später angesetzt werden dürfen. Wir haben also Spielraum zwischen 1152 (resp. 1155) und 1171, einer Frist, in welche auch die Entstehung des Aachener Kronleuchters fällt, welchen Bock um 1165 setzt. Mit diesem hat auch unsere Schale die gröfste Verwandtschaft. Wie bereits bemerkt, stimmt die Randgravirung an derselben mit einem Ornament am Kronleuchter vollkommen überein und was das Figurale betrifft, so erkennt man auf den ersten Blick jene Aehnlichkeit, welche Werke, die zu annähernd gleicher Zeit am gleichen Orte entstanden sind, mit einander haben. Wenn man den etwas weniger flotten Ductus und den geringeren Ausdruck in den Gesichtern auf Rechnung des kleineren Mafsstabes setzen darf, so könnte man in beiden Stücken dieselbe Werkstatt, vielleicht dieselbe Hand erkennen. Auch mit einem Namen kann die Kunstgeschichtsforschung aufwarten. Wibert in Aachen soll den Kronleuchter gemacht haben, ihm dürfte man in Folge dessen auch die Schale zuschreiben.

---

[15]) Corblet II, S. 407, fafst diese Gemelli als Taufschalen auf: *„Il nous paraît probable que quelques-uns de ces bassins (de cuivre doré, tantôt émaillés) ont servi pour l'ablution baptismale surtout quand les sujets, peints ou ciselés, representent le baptême de Notre-Seigneur . . ."* Ich habe nie ein Stück mit dieser Darstellung gesehen.

[16]) [Vgl. »*Revue de l'art chrétien*« (1886), S. 318 ff. »*Les bassins liturgiques*«. D. H.]

[17]) Giesebrecht: „Wir kennen weder den Ort noch Jahr und Tag der Geburt Friedrichs".

[18]) Bock »Kronleuchter Barbarossa's zu Aachen«, Tafel 8.

Ich möchte aber vorschlagen, seinen Namen aus dem Künstlerkatalog ganz zu streichen. Quix hat ihn zuerst als Meister des Kronleuchters vorgeschlagen und Bock und aus'm Weerth haben ihn als solchen acceptirt. Nach dem Wortlaute des Nekrologiums aber, auf welches man sich beruft, ist er sicherlich ein Wohlthäter, nicht aber ein Goldschmied oder Metallarbeiter.

Fassen wir das kunstgeschichtliche Resultat unserer Untersuchung zusammen, so erkennen wir in der Cappenberger Schale ein sakrales Geräth, welches ursprünglich schmucklos hergestellt, ein halbes Jahrhundert später mit Gravirungen versehen worden ist, die dem Kreise entstammen, welcher den berühmten Aachener Kronleuchter hervorgebracht hat.

In Cappenberg scheint die Schale bis zur Säkularisation verblieben zu sein. Dafs sie bei derselben veräufsert worden ist, während die Porträtbüste, die wir oben erwähnt haben, im Kloster verblieb, kann nur in ihrem Materialwerth liegen, wie gering er auch verhältnifsmäfsig sein mag. Wer Göthe auf das Stück aufmerksam gemacht hat, wissen wir nicht; aber wir haben die Zeugnisse in Händen, dafs er sich eingehend mit demselben beschäftigt hat und es ist interessant zu sehen, welche eigenthümliche Stellung er zu den Erklärungsversuchen einnimmt und in welcher Weise er sie der hohen Besitzerin übermittelt. Er referirt über die verschiedenen, meist irrigen Meinungen nicht ohne einen Anflug von Laune, welche mehr die seiner Umgebung als die seinige zu sein scheint und, was uns besonders merkwürdig erscheint, ohne die jeden heutigen Leser überzeugende richtige Deutung von Grotefend so ins Licht zu setzen, dafs sie anerkannt und ihr Verdienst gewürdigt werden mufste. Ihn interessirte mehr der Gang der Untersuchung, bei welcher „aus jenem grofsen interessanten Zeitpunkte viele persönliche und Familienverhältnisse zur Sprache kommen, die man in der allgemeinen Welt- und Staaten-Geschichte ja bey Bearbeitung einzelner Theile, sogar Biographien, als gar zu speciell aufzuführen unterläfst" und der „Widerstreit der Meinungen, welcher zu einer höchst erfreulichen Unterhaltung Anlafs" gibt.[19]) Er selbst neigt sich zu einer jener Erklärungen hin, welche die moderne Kritik verworfen hat und schreibt darüber nach Frankfurt a. M.[20]): „Die verschiedenen Meynungen über das Taufbecken habe höchsten Ortes mitgetheilt, wo man, an historische Gewifsheit noch immer starken Glauben hegend, sich verwundert wie dergleichen Dinge noch im Zweifel schweben können. Ich aber der ich überzeugt bin dafs alle Überlieferung nur durch innere Assens und Zustimmung erst gewifs werde, halte mich in diesem Falle an das Brandenburgische Haus, bin völlig überzeugt dafs Friederikus über dem Täufling stehe nur wegen des erforderlichen Raums, dafs man ferner nach alter löblicher Sitte, wo das Bild ohne Buchstaben nicht galt, dem Kayser die Abbreviatur und dem Bischof die, vielleicht von dem Bischofstabe abzuleitende, monogrammische Hieroglyphe hinzugesetzt" etc.[21]) Schliefslich fühlte er sich auch durch diese Deutung nicht befriedigt, konnte sich aber nicht entschliefsen, die Grotefend'sche zu acceptiren. So schreibt er denn recht entmuthigt in sein Tagebuch: „Zu gleicher Zeit erkaufte die Frau Erbgrofsherzogin aus der Auction des Canonicus Pik zu Köln eine wohlerhaltene silberne Schale, deren eingegrabene Darstellung sowohl als Inschrift sich auf einen Taufact Friedrich des Ersten beziehen und auf einen Pathen Otto genannt. Es wurde im Steindruck für Frankfurt copirt, daselbst und an mehreren Orten commentirt; aber eben hieraus zeigte sich, wie unmöglich es sey antiquarische Meinungen zu vereinigen. Ein defshalb geführtes Actenheft ist ein merkwürdiges Beispiel eines solchen antiquarisch kritischen Dissensus, und ich läugne nicht, dafs mir nach solcher Erfahrung weitere Lust und Muth zu diesem Studium ausging. Denn meiner gnädigen Fürstin hatte ich eine Erklärung der Schale angekündigt, und da immer ein Widerspruch dem andern folgte, so ward die Sache dergestalt ungewifs, dafs man kaum noch die silberne Schale in der Hand zu halten glaubte und wirklich zweifelte, ob man Bild und Inschrift noch vor Augen habe."[22])

Karlsruhe. M. Rosenberg.

[19]) Göthepapiere auf der Grofsh. Bibliothek zu Weimar: Kassirtes Original d. d. Jena, 20. Juni 1820. Jetzt in das Göthe- und Schiller-Archiv zu Weimar übertragen

[20]) Göthe- und Schiller-Archiv zu Weimar: Brief von Göthe an Büchler. Jena 29. Juni 1820.

[21]) Der Abdruck erfolgt auf Grund gnädiger Genehmigung Ihrer Kgl. Hoheit der Frau Grofsherzogin von Sachsen.

[22]) »Göthes Werke«, vollständige Ausgabe letzter Hand. Bd. 32 (1830), S. 165/66.

In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?[1]

Wiederholt ist in dieser Zeitschrift die Frage gestreift und klar zu machen versucht worden, dafs der gothische Stil für kirchliche Neubauten für die Folge allein mafsgebend sein dürfe. Zuerst war es kein Geringerer als der für das Aufleben der christlichen Kunst so hochverdiente Kunstkenner, Herr Appell.-Gerichtsrath A. Reichensperger, der in einem Artikel des II. Jahrg. Sp. 124/25 mit scharfen Worten für die Alleinberechtigung des gothischen Stils eingetreten ist. Damals wurde schon von Seiten des Herausgebers dieser Zeitschrift auf die Vertretung einer gegentheiligen Ansicht hingewirkt, und hätte man erwarten können, dafs ein anderer Kunstgelehrter sich der so tief heruntergesetzten nichtgothischen Stile, speziell des romanischen Stiles, angenommen hätte; es ist dies jedoch nicht erfolgt. Nachdem nun von Seiten eines praktisch thätigen Künstlers im III. Jahrg. Sp. 167/68 für die einseitige Verwendung der Gothik bei kirchlichen Neubauten auch noch eine Lanze eingelegt wurde, dürfte es vielleicht die Leser dieser Zeitschrift interessiren, in einem besondern Artikel die obenstehende, bis jetzt nur beiläufig berührte Frage behandelt zu sehen, wobei der Verfasser von vornherein erklärt, nicht auf dem extremen, für die Gothik allein eintretenden Standpunkte zu stehen.

Bis zum Anfange dieses Jahrhunderts wurden fast allgemein die Kirchen im herrschenden Stile ihrer Zeit gebaut und die damals bauenden Meister und Behörden haben ebensogut den Erfordernissen, die an ein christliches Gotteshaus gestellt wurden, Rechnung zu tragen geglaubt, wenn sie im VI. bis VII. Jahrh. im altchristlichen-byzantinischen Stile oder im XVII. bis XVIII. Jahrh. im Barock, Zopf oder Rococo arbeiteten. Dafs sie nicht wahrhaft das Herz und Gemüth auch heute noch höher stimmende Werke auch in jener Zeit, deren Stilrichtung jezt für kirchliche Bauten geradezu als verpönt gilt, zu liefern im Stande waren, die namentlich für den praktischen Gebrauch von ganz besonderm Werthe waren, zeigen zur Genüge bei uns zu Lande die zahlreichen Jesuitenkirchen des XVII. Jahrh., die in dem blühendsten Barock erbaut, doch was praktische Ausnutzung des Raumes sowohl, wie akustische Wirkung anbelangt, meist ihres Gleichen suchen.

Dies ging so bis zur Zeit der grofsen Revolution, die wie so manches Edle auch die kirchliche Kunst fast vollauf erstickte. Als nun nach Beendigung der grofsen Kriege im Anfange unseres Jahrhunderts einmal soviel Ruhe eintrat, dafs dieselbe auch wieder zu ihrem Rechte kommen konnte, da trat die Frage auf, an was sollen wir anknüpfen? Sofort spaltete sich die ganze Kunstwelt in zwei grofse Lager; das eine erblickte im Klassizismus, das andere in der Gothik allein das Heil für die Zukunft. Beide Richtungen haben sich langsam in ihren Härten abgeschliffen, Vertreter beider Extreme im Sinne damaliger Zeit dürfte es wohl nicht manche mehr geben. Mit den sechziger Jahren beginnend, kamen dann auf dem Gebiete der Profanbaukunst die verschiedenen Arten der Renaissance, auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst die andern mittelalterlichen Stilarten neben der Gothik immer mehr zur Geltung. Aber soviel Mühe die Architekten auch aufbieten mögen, genau den Charakter der Zeit wiederzugeben, in welcher sie zu schaffen streben, immerhin bleibt es ihnen, auch den Vertretern der strengsten Richtungen, nicht erspart, dafs ihre Werke doch durch das eine oder andere verrathen, dafs sie Kinder des XIX. Jahrh. sind; den Errungenschaften der neuern Zeit auf dem Gebiete der Konstruktion gegenüber sich vollständig zu verschliefsen, ist ihnen eben unmöglich. Selbst die bewährtesten Gothiker unserer Tage haben nur eine Gothik des XIX. Jahrh. zu Wege gebracht, und wenn einmal der Zahn der Zeit die Werke unseres Jahrhunderts fast gleich so angegriffen haben wird wie die des XII., XIII. und XIV. Jahrh., so wird kein Kunstforscher je im Zweifel sein können, ob das betreffende Werk dem XII. oder XIX. Jahrh. angehört.

Es gilt heute als ziemlich ausgemacht und der Standpunkt läfst sich auch rechtfertigen, dafs

[1]) Die gelegentlichen Bemerkungen, welche in dieser Zeitschrift in Bezug auf die Kirchenbauten über die Stilform gefallen sind, haben für den gothischen Stil eine Superiorität auch über den romanischen in Anspruch genommen. Wenn in dem vorliegenden Artikel eine abweichende Anschauung zum Ausdrucke kommt, so soll diese hier nicht als gleichwerthig eingeführt werden, wohl aber als Anregung zu einer gründlichen Behandlung dieser wichtigen Frage, deren so vielfache unklare Beurtheilung weniger verhängnifsvoll wäre, wenn sie nicht in praktischer Hinsicht so manche beklagenswerthe Folgen hätte. D. H.

wenigstens in Deutschland für die Kultusbauten der katholischen Kirche, die mittelalterlichen Stilrichtungen den Vorzug verdienen.

Nach dieser Einschränkung wird die Beantwortung der Frage, in welchem Stile wir unsere Kirchen bauen sollen, schon auf kleinere Kreise beschränkt. Hier bleibe ich aber stehen und antworte nicht mit den Worten, „bleiben wir daher bei der Gothik, bis etwas wirklich Besseres gefunden ist", denn wenn wir das thun, dann sind wir selbst schuld daran, „dafs das noch lange dauern wird". Hier, sage ich vielmehr, mufs volle Gleichberechtigung eintreten, und hier dürfte es einmal an der Zeit sein, ein Wort für den bis jetzt ziemlich stiefmütterlich behandelten romanischen Stil einzulegen. Dafs derselbe seine besondern Schönheiten hat und speziell mit seiner majestätisch wuchtigen Ruhe im Aeufsern und seinem bunten Bilderschmuck im Innern so recht den Typus eines christlichen Gotteshauses zum Ausdruck bringt, wird wohl nicht leicht Jemand abstreiten können. Er ist aber eben in seinem ganzen Wesen so entgegengesetzt dem gothischen Stile, dafs ein Vergleich beider je kaum in Frage kommen sollte. In einem überaus interessanten Vortrag (mitgetheilt in der »Deutschen Bauzeitung« Nr. 71 und 72 des Jahrg. 1890), der sich auf den Begriff Stil erstreckt hat, und auf der Wanderversammlung der Architektenvereine in Hamburg gehalten wurde, hat Fritsch eine neue Art der Grundeintheilung der verschiedenen Stilarten gegeben, welche vielleicht am allerleichtesten den Grundunterschied des romanischen und gothischen Stils klarstellt. Er betrachtet die althergebrachte Stileintheilung von Balken- und Bogenstilen nur als sekundäre, und stellt ihr als Haupteintheilung die beiden Schlagworte „Gerüststil und Massenstil" entgegen. Im wahren Sinne des Wortes ist der romanische Stil ebenso wie die römische Kunst ein Massenstil, während die Gothik mit der griechischen Kunst die vornehmste Vertreterin des Gerüststils ist. Gerade die in Nr. 72 S. 435/36 aufgeführten Gedanken Fritsch's sind es, an welche ich anknüpfen möchte. Der Leser dieser Zeitschrift möge mir gestatten, die charakteristischsten Sätze derselben wenigstens inhaltlich hier anzuführen: Die Berechtigung der Gothik, heute noch als selbstständiger Stil aufzutreten, wird zuerst anerkannt, dagegen einer einseitigen Verwendung derselben schon deshalb nicht zugestimmt, weil dann zuerst alle Beziehungen, die wir zu der Antike und Renaissance haben, vernichtet werden müfsten; was eben so unmöglich sei, wie es der Gothik unmöglich gewesen sei, sich des Privatbaues zu bemächtigen. Aber auch auf dem Gebiete des Kirchenbaues müsse sie einen Theil ihrer Aufgaben an den romanischen Stil abgeben, der wie kein anderer Aussicht habe, in Zukunft bedeutend an Feld zu gewinnen und dieses auch schon gewonnen habe. Es „dränge der Zug unserer durch das Schematische der Gerüststile übersättigten Zeit zu der ruhigen Monumentalität der Massenstile". Dazu komme noch die eigenartige, im romanischen Stile zur Geltung kommende Verschmelzung germanischen Empfindens mit den Ueberlieferungen der antiken Welt, welche immer höchst interessante Bildungen ergebe. Der romanische Stil sei zudem der Stil der Glanzzeit unseres deutschen Volkes, habe sich nicht ausgelebt und sei deshalb auch heute noch entwickelungsfähig. Dafs er nicht längst schon eine gröfsere Verbreitung gefunden, sei nur die Schuld des Fehlens von umfassenden genauen Publikationen der romanischen alten Werke und der verfehlten Versuche des preufsischen Rundbogenstils, die lediglich ihm zur Last gelegt wurden. Abgesehen von einigen Kirchenkonkurrenzen der letzten Zeit sowie dem Neubau des romanischen Festspielhauses in Worms als deutschen Beispielen habe er sich in neuester Zeit der Baukunst der Vereinigten Staaten Amerikas vollständig bemächtigt und das gerade dort mit besonderm Erfolge. — Man wird zugeben müssen, dafs gerade in diesen Sätzen manch' neue Gedanken enthalten sind und manch' alte Ansicht in einer ganz neuen Beleuchtung erscheint. Der gothische Stil hat eben Zeit gehabt, sich bis in die letzten mathematischen Kunstspielereien auszuspinnen. Wie anders sieht es dagegen mit dem romanischen aus! Von einer Spätblüthe und einem Ausklingen desselben kann nicht die Rede sein, er wurde eben durch den neuen, ich möchte sagen, damals modernen gothischen Stil verdrängt, ehe es ihm vergönnt war, den Höhepunkt seiner Entwickelung zu erreichen. Vielleicht ist es sein Glück gewesen, denn kein anderer Stil kann aus den modernen Errungenschaften auf dem Gebiete der Konstruktion mehr Nutzen ziehen als der romanische. Seine Hauptschwäche war die zu geringe Widerlagsstärke im Verhältnifs zu dem schweren

Wölbmaterial. Wie anders hilft uns da die moderne Technik mit ihren Schwemmsteinen, ihren Eisenkonstruktionen aus!

Fast könnte es nach diesen allgemeinen Betrachtungen scheinen, als wollte ich für die Alleinberechtigung des romanischen Stils eintreten; nichts liegt mir ferner als dies; ich wollte nur zeigen, dafs der romanische Stil vielleicht in mancher Richtung mehr Aussicht habe, uns mit neuen reizvollen Lösungen zu beschenken, und dafs es bei ihm vielleicht fruchtbarer wäre, Anleihen zu machen, als beim gothischen. Ich hielt diese allgemeinen Bemerkungen zur Klarstellung meines Themas für erforderlich und hoffe jetzt rascher mit der Beantwortung meiner gestellten Frage fertig zu werden. Ich antworte auf dieselbe in kurzen Worten. Bauen wir in derjenigen mittelalterlichen Stilrichtung, mit der wir bei dem in Aussicht genommenen Zweck, bei dem gegebenen Material, der in Aussicht genommenen Lage, sowohl was den Bauplatz selbst als die nachbarliche Umgebung anbelangt, und was vielleicht das Wichtigste ist, bei den zur Verfügung gestellten Geldmitteln am besten ein fertiges Ganzes herstellen können. An der Hand konkreter Beispiele dürfte dies sich vielleicht am besten klarstellen lassen.

Handelt es sich z. B. etwa um ein Bauwerk, welches auf einsamer Höhe steht, z. B. eine Wallfahrtskapelle auf einer Bergesspitze oder um die Kathedrale einer grofsen Stadt, die deren Häusermeer überragt, so dürfte es keinem Zweifel unterliegen, dafs hauptsächlich auf eine scharfe, kräftig wirkende Silhouette hinzuarbeiten wäre, und hier dürfte der Gothik, wenn alle übrigen Bedingungen günstig liegen, das Vorrecht einzuräumen sein. Eine romanische Ausführung ist aber gerade ebenso berechtigt, wenn es sich um eine Kirche zweiten Ranges handelt, die auf die Ferne wohl schwerlich zur Geltung kommen soll und innerhalb der Stadt von verhältnifsmäfsig nahem Standpunkt aus betrachtet werden kann. Es läfst sich ferner nicht leugnen, dafs, wenn für die Kirche nur ein rohes Ringofen- oder Feldziegel-Material für die äufsern Flächen zur Verfügung steht, dann eine romanische, etwas hübsch gruppirte Kirche entschieden gleichberechtigt mit einer gothischen ist. In den Niederungen wird man wohl meist die an Ort und Stelle hergestellten Ziegel gebrauchen, im Gegensatz zu den Berggegenden, wo Bruchsteine und gewöhnlich auch mit geringen Kosten Werksteine zur Verfügung stehen. Die Gothik ist nun, abgesehen von der Blendsteingothik des Nordens, die wegen ihres besondern Charakters hier vorläufig nicht in Betracht kommen soll, auf die Verwendung bearbeiteter Werksteinstücke in Mafswerken, Abdeckungen, Gesimsen u. s. w. unbedingt angewiesen, und diese verlangen ihrerseits wiederum, wenn sie mit ihren zierlichen Gliedern recht wirken sollen, ein besseres Flächen-Mauerwerksmaterial, als es unsere gewöhnlichen Ringofen- und Feldbrandziegel abgeben. Meines Erachtens sind gerade in den letzten Jahrzehnten, in welchen die Gothik z. B. am Rheine im Kirchenbau alleinherrschend war, mehrfach Kirchen gebaut worden, die von aufsen gesehen fast ebensogut den Anspruch auf die Bezeichnung Scheunenstil machen können, wie so manche Bauten der Königlich preufsischen Bauverwaltung aus den dreifsiger und vierziger Jahren. Eine gothische Hallenkirche eines Dorfes mit ärmlicher Verwendung von einigen Tuffstein- oder Sandsteingesimsen von minimaler Stärke, bei der vielleicht höchstens die aus Sparsamkeitsrücksichten denkbar primitivst ausgebildeten Strebepfeiler ein dünnes Sandsteinplättchen als Abdeckung haben, mit ärmlicher und auf das Nothwendigste beschränkter Mafswerkeintheilung macht mit ihrem dann auch noch recht flach, höchstens unter 45° gelegten riesigen Scheunendache keineswegs einen befriedigenden Eindruck. Besser wird die Sache schon, wenn der Meister sich entschlossen hat, zu einer Basilika-Anlage überzugehen. Hier werden die Fenster schon kleiner, das wenige Mafswerk kommt dadurch mehr zur Geltung, die einer Krönung entbehrenden endlosen Strebepfeiler der Hallenkirche werden getheilt und in Form von Strebebogen über die Seitenschiffdächer hinübergeführt, und theilen so die langen Dachflächen. Das Dach erhält schon nicht mehr jene Riesenfläche, weil es in drei Dächer aufgelöst wird, aber trotz und alledem dürfte hier eine romanische Kirche ebenso, wenn nicht berechtigter erscheinen, jedenfalls berechtigter als die vorbeschriebene Hallenkirche. Ihrem Wesen nach verlangt sie keine Mafswerkeintheilungen, ihre einfachen kräftigen Gesimsformen sind selbst in rohem Ziegelmaterial besser zur Geltung zu bringen, das spezifisch romanische Bogenfries- und Konsolengesims-Motiv läfst sich, ohne der Form Zwang anzuthun, mit Leichtigkeit auch

in die Sprache des gewöhnlichen Ziegelbaues übersetzen, und durch Anordnung von der romanischen Kunst eigenen Konchen und Querbauten läfst sich eine reichere Gruppirung ermöglichen, nach Umständen sogar mit geringeren Baukosten. Sage man mir nicht, dafs die Mauern aber auch stärker sein müssen und führe mir als Beispiel die leider meist nur noch künstlich zusammengehaltenen alten Beispiele mit ihren riesigen Mauerstärken an — man braucht ja nicht die Fehler der Alten nachzumachen! — wir haben heute im Schwemmstein, wie schon vorhin betont, ein Wölbmaterial, welches fast ein Drittel des Gewichtes des in mittelalterlicher Zeit üblichen besitzt, und ein Anbringen von kleinen lisenenartigen Strebepfeilern, die ja jetzt auch konstruktiv nicht so stark zu sein brauchen, dürfte wohl erlaubt sein und ist auch selbst an alten Beispielen zu finden. Uebrigens können auch diese, bei geschickter Verwendung von Walzeisen und leichtem Wölbmaterial, selbst bei verhältnifsmäfsig geringer Mauerstärke entbehrt werden.

Liegt dagegen die Baustelle in einer Gebirgsgegend, wo Sand- und Bruchsteine billig erhältlich, so dürfte entschieden wieder dem gothischen Stile mit seinen spitzen Thürmen, seiner scharfen Silhouette und seinem mehr heitern, dem Charakter der Gegend sich mehr anpassenden Wesen der Vorzug zu geben sein. Aber selbst, wenn gut bearbeitbares Sandsteinmaterial zur Verfügung steht, so stelle doch der leitende Meister die umfassendsten Untersuchungen über die Wetterbeständigkeit des Materials an. Was nutzt die schönste Werksteinkirche mit den feinsten Profilirungen, wenn nach ein paar Jahren — und leider haben wir gerade moderne Beispiele genug für diese Thatsache — alle scharfen Kanten abgewittert sind. Auch hierin liegt bei unserm rauhen Klima eine grofse Schwäche des gothischen Stils gegenüber dem romanischen. Seine feinen Gliederungen fordern, falls sie richtig wirken sollen, eine Ausführung in Sandstein, der, abgesehen von einigen guten Lagern, die dazu auch noch nicht immer gleichartig sind, heutzutage sehr selten oder dann mit grofsen Kosten nur erhältlich ist. Der im allgemeinen wetterbeständigere Tuffstein gestattet in Folge seines groben Gefüges keine scharfen Profile. Die kräftiger, runder, einfacher gehaltenen romanischen Profile lassen sich schon viel leichter bei ihm anbringen, und dazu liegt es noch in dem Wesen der romanischen Kunst, eigentlich feine Bildhauerarbeiten im Aeufsern nur dort anzubringen, wo sie vor Wind und Wetter besser geschützt sind, z. B. an Portalen und in Nischen. Wie anders da die Gothik, die gerade die dem Wetter am meisten ausgesetzten Stellen mit Bildwerk zu schmücken liebt; man denke nur an die krönenden Kreuzblumen und Krabben.

Des weitern kann auf den zu wählenden Stil die Nähe anderer Bauwerke von Einflufs sein. Ein Beispiel wird dies wieder am Besten zeigen! Es handele sich um zwei benachbarte Dörfer. Das eine besitzt, von seinen Altvordern überkommen, ein gothisches Kirchlein, ganz in Werksteinen erbaut, die dazu weit hergeschafft werden mufsten, welches als eine Perle der Kunst des XIII. oder XIV. Jahrh. zu bezeichnen ist, zu dem die Alten damals sicher nicht unbedeutende Mittel aufgewandt. Das andere Dorf wird in die Zwangslage versetzt, einem Kirchbau näher zu treten und sein altes, noch der romanischen Zeit entstammendes, total baufälliges Gotteshaus durch ein neues zu ersetzen. Die Gemeinde, die vielleicht sicher einmal reicher war, ist jetzt ärmer geworden, der Opfersinn mag auch nicht mehr der alte sein und die zur Verfügung gestellten Mittel reichen bei der in Rechnung zu ziehenden Gröfse kaum aus. In diesem Fall würde ich entschieden zur Wahl des romanischen Stils rathen; einestheils eignet er sich besser bei dem nur jetzt in Frage kommenden Feldziegelmaterial mit bescheidener Verwendung von Sandstein, als wie der gothische, andererseits wird die spätere Ausführung nie zu Vergleichen mit dem alten schönen Nachbarkirchlein Anlafs geben; dem Landmann wird sein mit bunten Bildern geschmücktes Kirchlein sicher ebensogut gefallen, wie die reiche gothische Ausführung des Nachbardorfes, und äufserlich dürfte ihm die einfachruhige Massenwirkung desselben, vielleicht noch dazu anmuthig gruppirt, auch zustehen. Wie anders würde es nun sein, wenn der Baumeister dazu übergegangen wäre, sich so gut und schlecht wie es ging, zu einem gothischen Bauwerke bei dem geringen Material und den wenigen Mitteln zu begeistern. Er hätte im günstigsten Falle die Zahl der auf den Dörfern leider schon zum Ueberflufs vorhandenen modernen gothischen Dutzendkirchen um eine weitere vermehrt. Ein anderer Fall! Ein altes Landstädtchen mit herrlicher altgothischer Kirche in ähnlicher Gegend,

wo Werksteine weither zu beschaffen sind, hat sich in Folge seiner günstigen Lage zu einem modernen Industrieplatze umgewandelt. Selbstverständlich ist dadurch die Einwohnerzahl verdreifacht worden, ein ganz neues Stadtviertel ist entstanden und nur von Arbeitern bewohnt. Die Bevölkerung dieses Viertels ist arm, kann also auch für Kultuszwecke nicht zu viel hergeben, ein Kirchenbau ist nicht zu umgehen und ergiebt bei seiner Berechnung Dimensionen, die selbst der alten Hauptkirche an Gröfse nicht nachstehen. Die auf die Gemeinde mittelst Steuer umzulegenden Kosten sind trotz billigster Ausführungsweise an und für sich schon drückend genug, und fordern gebieterisch eine Ausführung in Ziegeln als dem am Orte billigsten Material. Hier dürfte ebenfalls entschieden dem romanischen Stil das Wort zu reden sein. Mit der reichen Ausführung in Sandsteinmaterial der gothischen alten Kirche ist schon aus Pietätsrücksichten, noch mehr aber mit Rücksicht auf den Geldbeutel nicht zu konkurriren. Sie soll auch die Hauptkirche des Ortes bleiben, und ein Versuch, gothisch in Ziegeln zu bauen, würde nur zu klar zeigen, dafs wir es mit einem ärmlichen Viertel zu thun hätten, und der die Kirche seines Viertels besuchende Arbeiter würde es sogar dort, wo es am allerwenigsten am Platze ist, empfinden, dafs er auch hier hintenan gesetzt ist. Wird die neue Kirche hier in romanischem Stile gebaut, so wird ein Vergleich der beiden fern liegen. Erhält die romanische Kirche jedoch von vornherein einen dann auch billiger und dauerhafter in Fresko-Manier herzustellenden Schmuck der Wände im Innern, der aber gleich mit dem Verputz vorzunehmen ist, so hat er gleich ein fertiges Ganzes vor sich, während ihn die ärmlich provisorisch verglasten grofsen Mafswerkfenster einer gothischen Hallenkirche noch lange auf das Fehlende aufmerksam machen. Kosten doch vielleicht zwei, höchstens drei solcher Fenster soviel, wie der schöne farbige Wandschmuck der ganzen romanischen Kirche!

Mit Rücksicht auf ihre Lage zur St. Mauritiuskirche z. B. ist es nach Ansicht des Verfassers keineswegs als günstig zu bezeichnen, dafs die neue Herz Jesu-Kirche in Köln in demselben frühgothischen Stil erbaut werden soll, wie die in allernächster Nähe derselben liegende und in ihren Massenwirkungen sehr ähnliche vorgenannte Kirche. Die von der Ringstrafse aus mit einem Blick vom selben Standpunkte aus sichtbaren Kirchen gleichen sich eben zu sehr. Hier wäre eine zweithürmige romanische Anlage, wobei die Thürme die Ostapsis flankirten, nicht weniger reizvoll gewesen. Auf jeden Fall hätte auch das Stadtpanorama hiervon einen andern Nutzen gehabt. Anders würde es sich des Weitern wieder bei der in Aussicht genommenen St. Michaeliskirche verhalten. Dieselbe liegt gerade zwischen den beiden alten romanischen Kirchen St. Aposteln und St. Gereon. Hier noch eine dritte romanische Kirche zu erbauen, wäre auf jeden Fall verwerflich. Hier ist entschieden die Gothik am Platz, wenn nicht eine altchristliche Basilika, die in Köln unter den katholischen Kirchen noch nicht vorhanden ist, in Frage kommen sollte.

Und zum Schlusse sage ich: Bauen wir in demjenigen Stile, in dem wir bei den vorhandenen Geldmitteln am besten wegkommen und am besten im Stande sind, ein künstlerisch abgerundetes Ganzes herzustellen. Es soll dies selbstverständlich nur auf Gemeinden bezogen werden, bei welchen keine wesentliche Vergröfserung später mehr zu erwarten ist. Die Vorschläge der Herren Wiethase und Meckel, die in dieser Zeitschrift für Missions- oder stark anwachsende Industriegemeinden gemacht sind, würdige ich voll und ganz. Aber nichts ist verkehrter, als einer Gemeinde zu einem reicheren Kirchenbau zu rathen, wobei dann der vorläufig provisorisch in Schiffhöhe abgedeckte oder gar nicht ausgeführte Thurm die Kosten des Verfahrens decken mufs. Leider haben wir sehr viele Beispiele aus alter und neuer Zeit, wo nachher ein anderer Meister in ganz anderer Form den Thurm keineswegs im Interesse der einheitlichen Wirkung des Ganzen ausgebaut hat. Der Baumeister dränge, und auch nicht ganz interesselos, darauf, dafs sein Werk in Verglasung und Ausmalung gleich von Anfang an fertig gebaut und ausgestattet werde. Denn nichts stöfst nachher mehr ab und läfst auch gewöhnlich länger auf die endgültige Fertigstellung warten, als eine über den Putz mit dem Tüncherquast bearbeitete Kirche. Wären die in neuerer Zeit erbauten romanischen Kirchen, die hierunter wegen ihrer grofsen Flächen entschieden mehr zu leiden haben, gleich mit schönen Malereien ausgestattet worden, so wäre der romanische Stil jetzt schon viel mehr zur Geltung gekommen.

Nur wo vollauf Mittel zur gediegenen, würdigen Ausstattung einer gothischen Kirche zur Verfügung stehen, und hierzu gehört vor allem eine Ausführung, die im Aeufsern eine Blendung in Sandsteinen, etwas bearbeitbaren Bruchsteinen, Tuff oder Ziegeln von durchaus gleicher Färbung und Form, zuläfst, gebe sich der Meister an den Versuch einer gothischen Lösung. Eine Gothik ohne scharfe Hausteinprofile an den Gewölberippen und Gesimsen entbehrt gerade des Charakteristischsten und zeigt leider nur zu oft, dafs hier das Wollen über das Können geht, was künstlerisch immer mifslich ist. Verachten wir deshalb die vorgothischen christlichen Stilarten nicht. Versuchen wir sie wenigstens dort zu verwenden, wo wir mit der Gothik Vollkommenes nicht zu leisten im Stande sind, denn das strenge System des gothischen Stils verlangt die vollkommenste Ausführung sowohl was Entwurf wie Material anbelangt, und daher noch einen geschulten ausführenden Meister, der auch nicht überall zur Verfügung steht. Wenn wir aber gothisch, romanisch oder altchristlich bauen, suchen wir Originelles, suchen wir etwas Neues zu schaffen und vermeiden wir aus wiederholten ähnlichen Ausführungen alle Schablone. Jede einzelne Ausführung bietet Gelegenheit bei sonst fast gleichartigem Bauprogramm durch Ausnutzung der durch die Lage gegebenen Eigenthümlichkeiten, Abwechselung in die Entwürfe zu bringen. Hüten wir uns aber vor zwecklosen Spielereien, denn aus dem Zweck mufs auch das kleinste Motiv hervorgehen. Dann bin ich überzeugt, werden wir den Beifall von allen wahrhaft Kunstverständigen finden, gleichviel ob wir gothisch, romanisch oder altchristlich bauen.

Köln. H. Krings, Regierungsbaumeister.

Neues über den Meister *P W* von Köln.

Das Werk des erst in allerjüngster Zeit seiner wahren Bedeutung nach erkannten Meisters *P W* von Köln, dessen Namen leider der Vergessenheit anheimgefallen ist, obwohl er zu den besten Künstlern seiner Vaterstadt gezählt werden mufs, umfafst aufser dem grofsen Schweizerkrieg und dem köstlichen runden Kartenspiel nur eine kleine Anzahl von Blättern und Blättchen religiösen und profanen Inhalts. Ich versuchte vor einigen Jahren im »Repertorium für Kunstwissenschaft«[1] ein Verzeichnifs seiner sämmtlichen Stiche zu geben, mufs aber schon heute bekennen, dafs dasselbe in mehr als einem Punkte der Ergänzung und Berichtigung bedarf. So gehört z. B. der hl. Martin, den ich a. a. O. unter Nr. 9 nach dem Katalog Durazzo (I. Nr. 166) als „in der Weise des Meisters *P W* gestochen" citirt hatte, schwerlich dem kölnischen Stecher an. Ich fand im Frühjahr 1888 ein zweites Exemplar in der Sammlung Papst Benedict XIV. zu Bologna, und demnach schien mir das unbezeichnete Blättchen eher dem niederrheinischen Meister *B R* mit dem Anker anzugehören, wenn sich die Frage auch zur Zeit noch nicht mit Bestimmtheit entscheiden läfst.

Dagegen kann ich hier ein in meinem Verzeichnifs fehlendes reizendes Blättchen aufführen, welches, zwar ebenfalls unbezeichnet, dennoch dem Meister mit Sicherheit zugeschrieben werden darf. Der Stich — ein Unikum des Berliner Kabinets — stellt die hl. Anna selbdritt dar: Die hl. Jungfrau mit langem Haar sitzt rechts und reicht mit beiden Händen das Jesuskind, dessen Köpfchen ein Strahlenkreuz-Nimbus umschliefst, der links sitzenden hl. Anna. Letztere mit Kopf- und Kissentuch, fafst das rechte Aermchen des Knaben. Beide heiligen Frauen haben Strahlennimben. Der Vordergrund ist mit Rasen bedeckt, auf dem man links und rechts Blattpflanzen, in der Mitte ein Häschen bemerkt. Im Hintergrunde links auf einer Anhöhe ein Schlofs, rechts am Himmel Wolken. — Die Darstellung umgiebt ein Rahmen, welcher, unten und auf der linken Seite breiter, in 22 dreieckige Felder getheilt ist, deren jedes mit Blumen oder Früchten: Rosen, Nelken, Veilchen, Aggeley, Bohnenblüthen und Erdbeeren gefüllt ist. (Unbezeichnet. 67 : 41 *mm* Einfassung ohne den Rahmen, 103 : 69 *mm* Einfassung mit demselben. P. III. 66, 185.)

Sotzmann[2]) beschreibt das anmuthige Blättchen unter den Stichen des wahrscheinlich köl-

[1]) Bd. X (1887), S. 261 bis 270.

[2]) »Naumann's Archiv« III. (1857), 29, 9.

nischen Meisters *S*, sagt aber selbst, dafs es sehr abweichend behandelt und minder fein gestochen sei, als andere Arbeiten dieses Künstlers; auch seien die Nimben nicht scheiben- sondern strahlenförmig. Passavant schliefst sich dem an und möchte das Blatt, das er im Werk des Meisters *S* aufführt, für die Arbeit eines Schülers ausgeben. Der Stich ist aber jedenfalls älter als die Blätter des Meisters *S*, welcher bereits voll und ganz auf dem Boden des XVI. Jahrh. steht, einen Sündenfall (B 1) nach Cranach kopirt[3]) und eine Apostelfolge von 1519 und 1520 datirt hat. Ich halte das Berliner Blatt für eine sehr charakteristische Arbeit des Meisters *PW* aus dessen späterer Zeit, um oder bald nach 1500. Die Analogien mit dem Schweizerkrieg, besonders in den Typen und der Zeichnung der Gebäude, sind in die Augen springend. Hasen, Nelken, Rosen und Aggeley decken sich genau mit jenen auf den gleichfalls unbezeichneten runden Spielkarten des Kölners. Der Berliner Abdruck ist theilweise mit Karmin, Violett, Hellbraun, Zinnober und Grün kolorirt. Dieselben matten Farben sind bei den runden Karten in Dresden angewendet.

Ein sonderbarer Zufall liefs mich eine Kopie dieses Stiches auf der Königlichen Bibliothek in Dresden finden, welche in der That vom Meister *S* herrührt und auch dessen Monogramm unten rechts von der Mitte trägt. Der Rasen, die Blumen und die Häschen, wie auch der hübsche Blumenrahmen fehlen. Dagegen hat der Kopist oben gothisches Mafswerk — wie bei vielen anderen seiner Stiche — und unten auf einer breiten Tafel die Namen: ***Jhesus Maria Anna*** in Majuskelschrift hinzugefügt. Die Mafse betragen 79 : 46 ***mm*** Einf. Der Stich welcher Passavant unbekannt blieb und meines Wissens unbeschrieben ist, findet sich — mit dicken Farben illuminirt — auf p. 260 verso der Handschrift M 291, welche von einer Nonne Ghese ten Broeke aus Kloster Zelwert herrührt.

Handelte es sich hier um die Kopie eines Stiches des Meisters *PW* von der Hand eines nur muthmafslich kölnischen Stechers, so diente ein anderes seiner Blätter, der hl. Hieronymus P. II. 162, 6,[4]) einem der bekanntesten kölnischen Meister zum Vorbilde. Jakob Binck hat es in vielen Punkten gegenseitig für seinen hl. Hieronymus benutzt. Der Heilige selbst und sein Löwe sind freilich ganz verändert, beibehalten dagegen der dürre Baum hinter ihm, an dem sein Kardinalshut hängt, und die Felsenhöhle. Die eigenthümlichen Baume links darauf befinden sich bei Binck links im Hintergrunde. Das Kloster ist nach rechts verlegt; auch die mangelhaft gezeichneten Kameele mit ihren Schwanenhälsen verrathen deutlich die Abhängigkeit von Meister *PW*.[5])

Schon Bartsch zählt den Hieronymus wegen der schlecht angeordneten Komposition, der dürftigen Zeichnung und kindlichen Perspektive, der mageren Technik zu den frühesten Arbeiten des Binck, und, wie mir scheint, mit vollem Recht. Es liegt also sehr nahe, dafs der Künstler, der niemals zu voller Selbstständigkeit heranreifte, sondern bald von Marcanton, bald von Dürer, den Brüdern Beham, Aldegrever, Lucas van Leyden und Hans Baldung Grien seine Anlehen machte, in jungen Jahren aufser einigen Stichen Martin Schongauer's auch solche seines grofsen Mitbürgers *PW* kopirt habe.

Von den berufsmäfsigen Kopisten des XV. Jahrh., die, wie später Jakob Binck, sich auf Kosten ihrer talentvolleren Kollegen einen Namen machten, sind Wenzel von Olmütz und Israhel van Meckenem, wie es scheint, die Einzigen, welche Stiche des Meisters *PW* kopirt haben. Von dem Ersteren habe ich in meiner Monographie[6]) elf Blätter aufgeführt, zu denen aber nur in drei Fällen die Originale des *PW* erhalten sind, während man bei den übrigen acht Stichen aus stilistischen Gründen auf das einstige Vorhandensein von Vorlagen desselben Künstlers schliefsen kann. Dafs aber auch Israhel van Meckenem gelegentlich einen Stich des Meisters *PW* kopirt habe, geht aus einem seiner besten und technisch reifsten Blätter hervor, dem wohl ohne Frage ein verschollenes Original des *PW* zu Grunde liegt. Es ist der von Bartsch unter Nr. 130 beschriebene Stich *SS. Maria Aegyptiaca und Maria Magdalena*, von dem hier eine etwas genauere Beschreibung folgen möge:

[3]) Dafs dieser kleine Stich nur eine Kopie nach Cranach's Holzschnitt von 1509 (B 1) ist, hat Passavant nicht bemerkt.

[4]) Nr. 8 meines Verzeichnisses. Bisher war nur der Abdruck in Dresden bekannt. Anfang 1889 fand ich die rechte Hälfte eines zweiten Exemplars arg zerrissen und fleckig in der Sammlung des Grafen v. Maltzan auf Schlofs Militsch i. Schl.

[5]) Robert Stiassny (»Chronik für vervielfältigende Kunst« III. [1890] S. 67) findet, dafs der Hieronymus in der Anlage stark an Lucas van Leyden erinnert, eine Annahme, die sich durch den Nachweis des wirklichen Vorbildes erledigt.

[6]) »Wenzel von Olmütz«, Dresden 1889, S. 102 e.

Die beiden heiligen Frauen stehen nebeneinander: links Maria Aegyptiaca mit geschorenem Haar, einen flatternden Mantel um den nackten Körper geschlagen. Sie hält im linken Arm drei Brode und stützt sich mit der Rechten auf einen Stock. Rechts steht Maria Magdalena mit einem Tuch auf dem geflochtenen Haar, das aufgelöst über ihre Schultern herabfliefst. Sie trägt ein reiches hermelinverbrämtes Kleid, Schnabelschuhe und Trippen, und hält in der Rechten die Salbenbüchse, auf der man die Endbuchstaben ihres Namens (NA) bemerkt, mit der Linken das herabflatternde Ende ihres Schleiers. Beide haben Strahlennimben, und über ihnen stehen auf langen Spruchbändern ihre Namen: • *Sancta maia Egipciaca* • und *Sancta maria magdalena* •. Vor den beiden heiligen Frauen kniet in der Mitte, nach links gewendet, ein anbetender Mönch.[7]) Ueber ihm liest man auf einem Spruchband die Worte: *Quam mag mia dei Et ppicia • illi conuletibz ad se.* Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Bergen, von einem Flufs durchströmt. Links eine Wassermühle am Waldesrand, rechts ein Schlofs hinter Bäumen. Links und rechts nächst der Einfassungslinie zwei dürre Baumstämme, am Boden Gras. Unten auf der rechten Seite die dreizeilige, durch den Buchstaben *a* als erste bezeichnete Inschrift:

O sunder sich an mich
van sunden besser dich
want got is barmhertzich

und links mit *b* als zweite bezeichnet:

Dat ham ich befonden
so balde ich lies vā sonden
ham ich genade gefonden

Daneben rechts die Bezeichnung *Israhel • V • M.* Die Einfassung wird unten ein wenig von der Kutte des Mönches überschritten: 182 : 204 *mm* Einfassung. Heinecken »Neue Nachrichten«, I. 458, 89; B. VI. 248, 130; P. II. 194, 130. Lichtdruck, verkleinert im Katalog Coppenrath (Leipzig 1889).

Passavant erwähnt zuerst einen Heinecken und Bartsch unbekannten I. Etat vor den Versen in Paris. Derselbe befindet sich auch in Florenz (Uffizien) und London, der II. Etat in Berlin, Bologna, London und Wien (Albertina und Hofbibliothek). Der Stich kam auch auf den Auktionen Barnard (1798), Fries (1824), Cerroni (1827), Buckingham (1834), Fürst Paar (1854), Endris (1863), Schirmer (1867), Durazzo (1873) und Coppenrath (1889) vor.

Der Stil des Meisters *P W* ist hier in der Formengebung, dem Kostüm und namentlich in der Landschaft unverkennbar. Die Häuser, Bäume und Berge decken sich fast genau mit jenen auf dem Schweizerkrieg, das modische Kleid der Magdalena erinnert sofort an das der Hasen-Dame im runden Kartenspiel, und die übertriebene Markirung des linken Knies der ägyptischen Maria bildet einen charakteristischen Zug des kölnischen Stechers.[8]) Dennoch ist das Original des Letzteren leider bis zur Stunde nicht bekannt. Vielleicht auf dasselbe Urbild zurückzuführen ist aber eine niederländische Kopie der Magdalena vom Anfange des XVI. Jahrh., welche ich unter den losen Blättern der Königl. Bibliothek im Haag fand. Die Heilige ist dort in eine Katharina verwandelt. Sie trägt ein Barett und steht vor dem am Boden liegenden Kaiser Maxentius, dessen bekröntes bärtiges Haupt und Szepter links hinter ihr sichtbar werden. Das geflochtene Haar ist unverstanden als Theil des Kopfputzes wiedergegeben, Schnabelschuhe und Trippen fehlen, ebenso der Hermelinbesatz und die Salbenbüchse, an deren Stelle die Heilige das Schwert hält. Die Darstellung umrahmt ein auf schlanken Säulchen ruhender flacher gothischer Kleeblattbogen mit gemauerten Zwickeln. Unten in der linken Ecke das Monogramm *I* und in der rechten ein von zwei Pfeilen durchbohrtes Herz. (Der Stich mifst 65 : 39 *mm* Einfassung und 67 : 40 *mm* Platte. Einfassungslinie und Platte sind an den Ecken abgeschrägt.)

Vielleicht geben die vorstehenden Bemerkungen Anlafs zur Wiederauffindung des Originals vom Meister *P W* in seiner Vaterstadt oder deren näherer Umgebung. Besitzt dieselbe von seiner Hand doch nur acht Karten aus dem runden Spiel, dessen Titelblatt zwischen den drei Kronen in zierlichem Dreipafs den schönen Grufs enthält: *Salve felix Colonia!*

Dresden. Max Lehrs.

[7]) Bartsch hält ihn für Zosimus.

[8]) Vergl. des Verfassers Schrift: »Die ältesten deutschen Spielkarten des Königlichen Kupferstich-Kabinets zu Dresden« S. 30.

Nachrichten.

Die malerische Ausstattung der Kirche zu Anholt.

Anholt, bekannt als Residenz des Fürsten Salm-Salm, liegt zwischen Emmerich und Wesel, etwa $1^1/_4$ Stunde von der Station Empel, an der Yssel.

Im Jahre 1851 wurde in dieser kleinen Stadt der Grundstein zu einer neuen Pfarrkirche gelegt, deren Plan und Vollendung dem durch seine Publikationen über Trier's Baudenkmale in weitern Kreisen bekannten Architekten Schmidt alle Ehre macht, weil sie wohl eine der gelungensten neueren Bauten romanischen Stiles ist. Einfache Verhältnisse des Aeufsern bei reicherer Ausführung des Innern, mafsvolle, aber gut berechnete Ornamente bei kräftiger Betonung der architektonischen Glieder erzielen einen sehr vortheilhaften Eindruck. Das Mauerwerk besteht nur aus Ziegeln, welche im Aeufsern herrschen, während im Innern der Haustein, woraus die Pfeiler, Kapitäle, Gesimse und Fensterverzierungen gefertigt sind, zu den verputzten Wänden gut passen. Eigenthümlich ist der ganzen Anlage die auffallende Vertheilung der Fenster. Die halbrunde Apsis ist fensterlos; von den beiden vor ihr liegenden, mit je einem Kreuzgewölbe versehenen Räumen, hat nur der östliche auf jeder Seite ein Fenster, während sich zum westlichen die beiden fürstlichen Logen öffnen. Das grofse dreitheilige Chor erhält durch jene beiden, überdies verhältnifsmäfsig kleinen romanischen Fenster wenig Licht. Im Gegensatz zum ziemlich dunkeln Chor empfängt das aus drei Quadraten bestehende Querschiff durch zahlreiche Fenster überreiches Licht. Den Seitenschiffen geben halbkreisförmige, durch kleinere an die Peripherie stofsende Halbkreise verengte, dem Mittelschiff langgestreckte Fenster mäfsiges Licht. Bei einer malerischen Ausstattung mufste ein verständiger Künstler sich vor Allem die Frage stellen: Wie werde ich die mangelhafte Beleuchtung des Chores mit der überreichen der Querarme in Einklang bringen? Es lag nahe, dem Chor nur helle Farben zu geben, um so dessen Beleuchtung zu vermehren. Der Maler, Herr Friedrich Stummel zu Kevelaer, hat mit Glück einen andern, ebenso unerwarteten als erfolgreichen Weg einzuschlagen gewagt. Er gab den als Hintergrund dienenden Wandflächen und den Gewölben eine tiefe, schwarz-blaue Farbe und setzte darauf helle und farbige Figuren. Letztere treten nun durch den Gegensatz vom dunkeln Grund leuchtend hervor und verleihen dem lichtarmen Chor ein freundliches Aussehen. Der Erfolg ist indessen nicht allein dieser neuen und geistvollen Farbenvertheilung, sondern auch der Gröfse der Figuren zuzuschreiben. So mifst das Bild des im kugelförmigen Gewölbe der Apsis thronenden Heilandes nicht weniger als 4,50 *m*.

Der Herr sitzt dort in gewaltiger Majestät in einer kreisförmigen Aureola, in Mitte der Zeichen der Evangelisten, auf einem goldenen, mit hoher, runder Rücklehne versehenen, reich verzierten Thron. Sein rother Mantel fällt in zahlreichen Falten von den Schultern über die Kniee und bedeckt die weifse Tunika fast vollständig. Die Rechte erhebt Christus im Gestus der Rede und des Segens, während er die Linke auf das Buch des Lebens stützt, dessen Inschrift sagt: *Si diligitis me, mandata mea servate.*

Nicht einmal die halbe Gröfse des Bildes des thronenden Heilandes erreichen die vier neben ihm stehenden Figuren. Zur Rechten finden wir Maria in weifsem Mantel, rothem Kleide, das Haupt demuthsvoll geneigt, bittend die Hände erhebend. Hinter ihr steht Joseph als Patron der katholischen Kirche, seine Lilie und eine ihn als Zimmermann kennzeichnende Säge tragend. Auf der andern Seite erblicken wir den Täufer, Maria gegenüber, wie sie, ehrfurchtsvoll die Hände zum Herrn erhebend, hinter ihm eine jugendliche Gestalt in weitem, gelbem Mantel mit Palme und Schwert: den hl. Pankratius, den Patron der Anholter Kirche.

Die das Gewölbe der Apsis tragende Wand ist durch ein horizontales Band in zwei Abtheilungen zerlegt, von denen jede durch fünf flache, kleeblattförmig geschlossene Nischen belebt ist. In den obern Nischen befinden sich fünf ebenfalls etwa 3 *m* grofse Vorbilder des oben im Gewölbe thronenden Herrn. Es sind: David mit der Harfe, Abraham seinen Sohn zum Opfer führend, Moses, der seine Gesetzestafeln gerade unter dem das Buch haltenden Herrn zeigt, Melchisedech als Hoherpriester, endlich Noë mit der Arche und der Friedens-Taube.

In den acht Zwickeln der beiden Chorgewölbe schweben, knieen oder stehen auf dem schon erwähnten dunkeln Grunde sechszehn lichte Engel in weifsen oder gelben Gewändern, mit goldenen Nimben und rothen Flügeln. Sie tragen Leidenswerkzeuge des Herrn. Die Seitenwände unterhalb jener beiden viertheiligen Gewölbe zeigen sechs Szenen aus der Vollendung des Lebens Christi: sein Kreuzigungsopfer, seine Grablegung, das Niedersteigen zur Vorhölle, die Stiftung der Kirche durch Uebergabe der Schlüssel an Petrus und die Himmelfahrt. Die schwierige Aufgabe, zwei jener Szenen in den engen, um die Fenster erübrigenden Raum hineinzuzeichnen, ist glücklich gelöst. So schwebt z. B. auf der einen Seite der zur Vorhölle eilende Messias frei über dem Fenster, während die Erzväter, denen er seine Hand entgegenstreckt, in dem unten neben dem Fenster bleibenden schmalen Raum zusammengedrängt sind.

Es würde zu weit führen, die kleineren Figuren und Figürchen zu nennen oder gar zu beschreiben, welche die Fensterwandungen und anderen Plätze hier und da füllen. Das Wichtigste ist und bleibt bei jeder malerischen Ausstattung einer Kirche die Wahrung der

ruhigen Kraft ihrer architektonischen Gliederung. Wenn diese Hauptsache vergessen oder nicht genügend betont ist, wird das Ganze unruhig. Nur zu viele mit grofsen Kosten ausgemalte Kirchen oder Säle gleichen mehr einer Bildergalerie, als einem durch Bilder geschmackvoll verzierten Innenraum. Wie viele haben ihre architektonische Schönheit verloren um den Preis unbedeutender figürlicher Dekoration! Das ist hier erfreulicher Weise nicht eingetroffen. Die sechs lisenenartigen Wandstücke zwischen jenen fünf Nischen der Apsis, die Chorpfeiler und ihre Säulen sind den Figuren entsprechend in hellen Tönen und in reicher Musterung vom dunkeln Hintergrund kräftig hervorgehoben. Die Ecken der Wandnischen erhielten eine Verzierung, welche gelbe und weifse, sich abwechselnd folgende Steine nachahmt, die Pfeiler Marmorirung. Der Maler hat sich beschränkt auf einfache Ockerfarben, grüne Erde, Umbra und etwas Weifs, also auf Farben, welche auch die Alten zu gebrauchen pflegten. Diese Farben steigen durch die Wulste der Gewölbe auf bis zu den Schlufssteinen, bilden somit einen kräftigen, zusammenfassenden Rahmen, der in seinen warmen und hellen Tönen in Gegensatz steht zum dunkeln Hintergrund sämmtlicher Figuren. Ein Streifen aus grüner Erde ward indessen zwischen jenen in warmen Farben gehaltenen Baugliedern und den abschliefsenden Wandflächen gelegt, um den Uebergang aus den hellen Tönen zum dunkeln Hintergrund zu vermitteln. Auf diesem Hintergrunde sind dann die Bilder mit einfachen gelben und rothen Ockerfarben gemalt. Nur hier und da erhielten weifse Gewänder blaue oder grüne Schattirung in leichtem Auftrage.

So erfreut sich das Auge unten in den Figuren und bei den Baugliedern an grofsen warmen (hellen) Massen, die nach oben hin abnehmend emporwachsen, um in den Schlufssteinen leise auszuklingen. Dagegen herrscht das kräftige, dunkele Blau im Gewölbe mächtig vor, es verringert sich hinter den Figuren auf den Wänden und erscheint um so weniger, je tiefer der Blick herabsteigt.

Wenden wir uns zum Querschiff. Der Altar des südlichen Kreuzarmes ist der Gottesmutter geweiht. Darum bestimmt sie den Inhalt der dortigen Schildereien. Das viertheilige Gewölbe enthält den schlafenden Jesse, aus dessen Brust Ranken aufsteigen, welche die 14 thronenden königlichen Ahnen des Messias und dessen Mutter tragen. Die östliche Wand oberhalb des Altars ist geziert mit den Darstellungen der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt Christi und zweier auf letztere hinweisender Propheten. Die gegenüberliegende Westwand füllt ein grofses Bild der Krönung Mariens.

Von den nahezu vollendeten Malereien der Vierung zeigt die östliche Kappe den himmlischen Vater das Kreuz haltend, über dem die Taube schwebt, also die alte Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit, die nördliche Christi-Darstellung im Tempel, die südliche dessen Gebet im Oelgarten, die westliche das thronende Lamm zwischen den Symbolen der Evangelisten und den sieben Leuchtern.

Die Gewölbe des Mittelschiffes werden Bilder der 14 Nothhelfer, die Wände der Seitenschiffe grofse Stationsbilder erhalten.

Einen mühselig ausgeklügelten systematischen Bildercyklus findet man demnach hier nicht, dafür aber eine gute Zahl von Figuren, die dem Alten und Neuen Testament und der Heiligenlegende entnommen wurden. Was geboten ist, pafst für eine Landstadt, ist deren Einwohnern, den Pfarrkindern, verständlich, also nutzbringend, demnach weit lobenswerther, als eine abgerundete Zusammenstellung geistreich aufgesuchter Szenen mit Darstellungen von Gruppen, Figuren und Symbolen, die zuletzt selbst ein Gelehrter nur schwer versteht und noch schwerer in ihrem Zusammenhang würdigt.

Die Stilisirung der Figuren schliefst sich im Ganzen und Grofsen an die aus der Zeit um 1200 stammenden Malereien des Hauptchores der Patroklikirche zu Soest an. Wie dort die einfache Zeichnung der ernsten, würdigen und riesengrofsen Figuren an die besten alten Mosaiken anknüpft, so ist es hier. Die leider in Folge der Restaurationen gestörte Farbenwirkung jener Soester Bilder konnte jedoch nicht als Vorbild verwerthet werden. Auch darin hat sich jedoch Maler Stummel an die Soester Arbeiten angeschlossen, dafs er Throne und Heiligenscheine bis zu 0,03 *m* Ausladung in Stuck herstellte, stark modellirte und dann vergoldete. Das Gold strahlt nun in vielfachem Wiederschein und erhält Reize, die bei einer glatten Fläche unerreichbar geblieben wären.

Die untern Theile des Chores und des südlichen Kreuzarmes sind bis zu 2, an einigen Stellen bis zu 4 *m* Höhe mit farbigen, reliefirten Fliesen bedeckt. Unter Anleitung des Malers hat ein einfacher Töpfer (Riek) zu Anholt jene Fliesen modellirt und in Farben (Rothbraun, Gelb, Grün, Blau und Weifs), die zu den Malereien der Kirche passen, ausgeführt. Aehnliche Arbeiten lieferte er in gothischen Mustern für die Aldegundiskirche zu Emmerich. Bei letztern schlofs er sich an alte Originale an, welche ihm der Herausgeber dieser Zeitschrift aus seiner reichen Sammlung zu leihen die Güte hatte. Wohl stellten sich manche technische Schwierigkeiten hindernd in den Weg, besonders hinsichtlich der Farbengebung. Schwer war beispielsweise, auf blauem Grunde das mit feinen Linien darüber sich erhebende Ornament in reinem Gelb herzustellen. Das Blau hatte stets Neigung in erhitztem Zustande über das Gelbe zu fliefsen und es zu verunreinigen. Auch die alten Meister hatten mit diesem Uebelstande zu kämpfen. Das beweisen viele Töpferarbeiten unserer Museen. Nach mehrjährigen Versuchen ist es dem wackern Anfänger gelungen, bei der Ausführung eine Lebhaftigkeit und Reinheit der Farben, sowie eine Schärfe der Profile zu erzielen, welche den Leistungen

der Vorzeit kaum nachstehen. Seine Sachen sind zudem nicht theuer; kostet doch der Quadratmeter je nach dem Reichthum des Musters nur 6 bis 16 Mk. In erfreulicher Art thut hier die Erfahrung dar, dafs selbst einfache Arbeiter bei guter Anleitung, bei Fleifs und Ausdauer vortreffliche Erzeugnisse zu liefern vermögen. Die Anlage, sich zum Kunsthandwerker zu erheben, fehlt auch heute nicht. Was dem Handwerker fehlt, ist nur zu oft die Gelegenheit, seine Kraft zu erproben, und die Anleitung, sie in rechter Weise zu verwerthen.

Wie diese emaillirten Platten sind auch die Fenster koloristisch und stilistisch zu den Malereien in enge Beziehung gesetzt. Es mufs freilich der Grundsatz betont und als Regel festgehalten werden, dafs Jeder bei seinem Fach bleiben soll, dafs also Wandmaler und Glasmaler in Einheit zu wirken haben, nicht aber zu einer Person zu vereinen sind. Es mufs weiterhin der prinzipielle Satz festgehalten werden, das Material solle die Ausführung beherrschen. Demnach sollen Fenstermalereien einerseits den Charakter von Licht durchlassenden Scheiben wahren, andererseits aber als teppichartiger Verschlufs dienen. Sie dürfen sie die Architekturtheile zu Bilderrahmen von Stein erniedrigen. Die Erfahrung beweist bis zur Evidenz, dafs Maler durch die Natur ihrer Kunst dazu geneigt werden, ihre malerischen Grundsätze auch auf andere Zweige zu erstrecken, und dafs sie dadurch unbewufst der Stillosigkeit oder Stilmengerei oftmals in die Hände arbeiten. In Anholt war der Maler trotzdem gezwungen, die Fenstermalereien selbst zu zeichnen. Da er ältere Fenstermalereien gründlich studirt und mit ernstem Wollen nachgeahmt, zudem seine Kartons bei einem geschickten Meister (W. Derix zu Goch) hat ausführen lassen, sind die Uebelstände nicht eingetreten, welche sonst nur zu leicht und nur zu oft zu Tage kommen, wo Maler farbige Fenster besorgen. Die Chorfenster sind in einfacher Grisaille ausgeführt unter Anlehnung an die von Camesina herausgegebenen Klosterneuburger Meisterwerke. Buntes Glas hätte hier das ohnehin mangelhafte Licht zu sehr vermindert. Da im Gegensatz zum finstern Chor das Kreuzschiff eine Ueberfülle von Licht besafs, sind die fünf Fenster des südlichen Kreuzarmes tieffarbig verglast. Sie ahmen die höchste Gluth der prächtigsten Erzeugnisse romanischer Kunst nach. Die kleinern thun dies in reichen Ranken, das mittlere, gröfsere in einem Bilde der Mutter Anna, die ihr Kind Maria unterweist. In diesem figuralen Fenster ist der Farbenton der ornamentirten Fenster sowie die strenge Anordnung alter Vorbilder festgehalten, die Zeichnung der Figur aber, unter Streben nach Stilisirung, doch richtig gegeben. Warum sollte man heute nicht jene Ungelenkigkeit alter Figuren vermeiden, wodurch das moderne Gefühl so sehr verletzt wird?

Die Malereien sind nach der Keim'schen Methode ausgeführt. Der Grund wurde sorgfältig vorbereitet und blieb aufsaugungsfähig. Mit Ausschlufs aller vegetabilischen und anilinhaltigen Stoffe sind nur einfache Erd- und Mineralfarben ohne Zusatz eines Bindemittels, also nur mit Wasser aufgetragen. Das vollendete Bild wurde vier- bis fünfmal bis zur vollen Sättigung mit Fixativ bespritzt. Als Festigungsmittel diente hauptsächlich Wasserglas. So zeigen die Malereien eine dem Fresko gleiche matte Oberfläche. Sie besitzen eine Festigkeit und Härte, die nicht nur dem Wasser, sondern auch dem Spiritus widerstehen, selbst bei leichter mechanischer Verletzung durch Bürsten oder kratzende Eisentheile keine Spuren aufnimmt. Das Reinigen der so ausgemalten Kirche mittels grofser Besen ist darum in keiner Weise ausgeschlossen.

Die Mittel zur Ausführung haben grofsmüthige Geschenke des fürstlichen Hauses, besonders Seiner Durchlaucht des Fürsten Leopold von Salm-Salm, vor Allem ein unter opferwilliger Leitung des Herrn Kaplans Tellen stehender „Pfennigverein" aufgebracht. Man ging von dem nicht genug zu empfehlenden Grundsatz aus, malen zu lassen, nachdem eine genügende Summe gesammelt sei, dann eine Pause eintreten zu lassen und erst wiederum zu beginnen, nachdem neue Gelder eingekommen seien. Dadurch ward die Opferwilligkeit stärker angeregt, und man konnte nach und nach so bedeutende Mittel herbeischaffen und verwenden, wie sie nie zu erlangen gewesen wären, wenn man nach einem einmaligen Kostenanschlag die Ausführung des Ganzen in einem Zuge zu unternehmen versucht hätte.

Dies System der allmählichen Ausführung wurde ehedem fast immer eingehalten. Es sichert Ruhe und Besonnenheit, bringt reichere und bessere Ausführung, es bewahrt vor Schulden und deren mifslichen Folgen.

Nichts hier auf Erden ist nach allen Seiten hin vollkommen und tadellos. Aber angesichts des wahrhaft grofsartigen Eindruckes, den diese Malereien besonders am Abend bei ausreichender Beleuchtung machen, verstummt die Kritik. Man mufs dem Herrn Dechanten Achterfeld und seiner Gemeinde Glück wünschen zu einer solchen Arbeit. Ohne Zweifel wird Anholt's Kirche, wenn sie einmal in vollendetem Schmucke dasteht, eines der bestdekorirten Gotteshäuser sein, die man kennt. Durch treues, jahrelanges Studium mittelalterlicher Vorbilder hat Herr Stummel den Weg gefunden zu solchen Erfolgen. Möchte er fortfahren in noch strengerer und einheitlicherer Nachahmung einer bestimmt abgegrenzten Periode deutscher Kunstthätigkeit des Mittelalters, dann werden seine Werke Epoche machen und auf Jahrhunderte hin fromme Gemüther zur Betrachtung heiliger Stoffe und zur Erregung christlicher Gesinnung anleiten. Das mufs der Kirchenmaler wollen und anstreben. Wollte er nur ein Kunstwerk vollenden, so würde er seiner Aufgabe nie gerecht werden.

Steph. Beissel S. J.

Bücherschau.

Dante in der deutschen Kunst. 20 Handzeichnungen deutscher Künstler zu Dante's „Göttlicher Komödie" nebst 4 Dante-Porträts. Mit erläuterndem Text herausgegeben von Baron G. Locella. Dresden 1890, L. Ehlermann (6 Lief. à 5 Mk.).

Ein längst vorhandener, aber nur Wenigen bekannter Schatz ist es, der durch dieses Prachtwerk zum Gemeingut werden soll. Der verstorbene König Johann von Sachsen, als einer der verdienstvollsten Dante-Forscher unter dem Namen Philalethes bekannt, hat nämlich eine grofse Anzahl von Handzeichnungen und Aquarellen zu Dante's „Göttlicher Komödie" zurückgelassen, die den hervorragendsten deutschen Künstlern seiner Zeit ihren Ursprung verdanken. Die besten derselben, 23 an der Zahl, hat der Verfasser in vortrefflichen Lichtdrucktafeln reproduziren lassen, welche die Originalbilder ungefähr an Gröfse erreichen, zumeist wohl auch an Wirkung, und die Abbildungen von vier der besten alten Dante-Porträts dienen ihnen als Beigabe. Alle diese Tafeln finden auf 23 Seiten eine eingehende, gut orientirende Erklärung, welcher ein Ueberblick vorhergeht über die Behandlung, die „Dante in der deutschen Kunst" erfahren hat. Zwanzig berühmte deutsche Künstler sind es, die zu diesem Schatze beigetragen haben, und er erscheint deshalb als eine Art Spiegelbild von dem künstlerischen Schaffen, welches das zweite Drittel unseres Jahrhunderts in Deutschland so vortheilhaft auszeichnete. Karl Andreä, Karl Begas, Eduard Bendemann, Peter von Cornelius, L. Hoffmann-Zeitz, Joseph von Führich, Bonaventura Genelli, Theodor Grosse, Heinrich Hefs, Franz Ittenbach, Karl Friedr Lessing, Heinrich Mücke, Karl Müller, Bernhard von Neher, Friedrich Preller sen., Alfred Rethel, J. Schnorr von Carolsfeld, Moritz von Schwind, Eduard von Steinle sind hier vertreten, also durchweg nur Meister ersten Ranges, aber verschiedenster Richtung. Es ist ungemein interessant zu prüfen, wie sie einzelne, fast alle verschiedene, aber besonders charakteristische Stellen der so tiefsinnigen wie grofsartigen Dichtung aus dem Inferno, Purgatorio, Paradiso aufgefafst und zur Darstellung gebracht haben. Die Eigenart der einzelnen Künstler im Denken und Zeichnen kommt hier zum vollendeten Ausdrucke, und der Umstand, dafs diese Periode künstlerischen Schaffens nicht nur der Zeit, sondern auch der Art nach hinter uns liegt, erhöht nur noch die Merkwürdigkeit dieser Illustrationen, die nicht blofs zu belehren und zu ergreifen, sondern auch ein Heimweh zu wecken vermögen nach jener von idealen Bestrebungen durchdrungenen Kunstepoche, deren Werthschätzung viel mehr steigen als fallen sollte. B.

Musterblätter für künstlerische Handarbeiten. Herausgegeben von Frieda Lipperheide. II. Sammlung. Berlin 1890, Franz Lipperheide. [Preis 3 Mk.]

Zwölf vortrefflich ausgeführte Farbendrucktafeln und sechszehn mit Illustrationen reich ausgestattete Textseiten bilden den Inhalt dieses Heftes, welches sich seinen zahlreichen Vorgängern würdig anschliefst. Die bunten Vorlagen sind gröfstentheils Reproduktionen von Stickereien aus den beiden letzten Jahrhunderten und auch die modernen Muster, die sie begleiten, sind im alten Geiste gedacht. Sehr mannigfaltig sind die Techniken, die in ihnen zur Verwendung kommen, und die Beschreibungen der einzelnen Tafeln geben darüber, wie über manch' andere praktischen Punkte eingehende, durch Abbildungen unterstützte Unterweisungen und Rathschläge. Die letzte Tafel bildet ein Muster von Kerbschnitt mit Bemalung, also von einer Technik, die, ähnlich dem Lederschnitt, auch von Dilettanten leicht betrieben werden kann. Das ungemein lehrreiche Heft wird von den zahlreichen geschickten und fleifsigen Händen, die um gute Vorbilder benöthigt sind, auf's wärmste begrüfst werden. S.

Die Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, welche aufser den schätzenswerthen auf ihr Gebiet bezüglichen geschichtlichen Abhandlungen auch allerlei kunsthistorische Studien und archäologische Notizen zu bringen pflegt, enthält in ihrem vor Kurzem erschienenen XII. Bande den Abschlufs des in dem vorhergehenden begonnenen sehr eingehenden Artikels über »Die Porträt-Darstellungen Karls des Grofsen« von Dr. P. Clemen. Derselbe behandelt das wichtige Thema unter sorgfältiger Benutzung eines wahren Schatzes von Wissen so gründlich und klar, so vielseitig und originell, dafs eine besondere Hinweisung darauf hier angezeigt erscheint. Das gleichzeitige und das spätere literarische wie künstlerische Porträt wird in den verschiedenen Städten und Ländern, in denen es Gestaltung gewonnen hat, mit so liebevoller Vertiefung in die Details und mit so kritischer Sichtung untersucht, dafs die Resultate einen hohen Grad der Zuverlässigkeit beanspruchen dürfen. S.

Aus dem Kunstverlag von Heinrich Riffarth in Berlin (der fast alle Text-Illustrationen unserer Zeitschrift angefertigt hat) sind zwei grofse Bilder hervorgegangen, welche das Aeufsere des Kölner Domes von der Südostseite und das Innere desselben darstellen. Sie beruhen auf photographischen Aufnahmen von Theodor Creifelds und sind durch Heliogravur hergestellt, also von tiefgeätzten Kupferplatten auf der Kupferdruckpresse gewonnen. Dieses vornehme Verfahren, welches der Photographie durch allerlei Feinheiten, namentlich in der Lichtwirkung, zu Hülfe kommt, hat sich an diesen beiden Tafeln auf's Beste bewährt. Klarheit bis in die Details, vortreffliche Vertheilung von Schatten und Licht, vorzüglicher Gesammtton zeichnen dieselben in hohem Mafse aus, so dafs sie an Treue und Wirkung alle andern Darstellungen dieses Denkmals übertreffen, welches auch den Vorzug hat, mehr als irgend eines abgebildet worden zu sein. S.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. März 1891.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

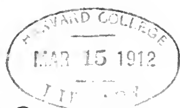
ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1891. IV. JAHRGANG. 1891.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.



Inhalts-Verzeichniss

zum IV. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

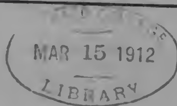
I. Abhandlungen.

II. Kleinere Beiträge und Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.





ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

IV. JAHRG. — HEFT 1.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1891

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.





St. Ludwig von Toulouse.



St. Franciscus von Assisi.

Altkölnische Altarflügel um 1400, 90 *cm* hoch, 43 *cm* breit.

Im Privatbesitz zu Köln.

eim Beginne des vierten Jahrganges ist für unsere Zeitschrift die Rückschau auf die von ihr durchlaufene Bahn eine durchaus befriedigende. Aus den Kreisen der ausübenden Künstler, der Kunstlehrer von Beruf, wie der literarischen Kunstfreunde setzen sich die Mitarbeiter zusammen, die, mögen ihre Bestrebungen sonst noch so verschiedenartig sein, die Liebe zur christlichen, besonders zur mittelalterlichen Kunst miteinander verbindet. Einheitlich ist daher die Richtung unseres Blattes trotz der Mannigfaltigkeit des in ihm Gebotenen, und jene Einheitlichkeit wie diese Fülle mögen wesentlich mit beigetragen haben zu dem Erfolge, dessen dasselbe sich erfreut. Die geistlichen wie die weltlichen Abonnenten, die Anhänger der archäologischen Forschung wie des modernen Kunstschaffens begegnen sich in der Anerkennung der Grundsätze und ihrer Durchführung, der Abhandlungen und ihrer Illustrationen. Neben den in der jüngsten Zeit wiederholten angelegentlichen Empfehlungen der Hochwürdigsten Herren Bischöfe stehen die zustimmenden Aeufserungen der katholischen Presse wie die anerkennenden Besprechungen der akatholischen Blätter, und wenn von der ferneren Wirksamkeit unserer Zeitschrift eine heilsame Beeinflussung der zeitgenössischen Kunstthätigkeit erwartet wird, so kann darin nur ein Antrieb erblickt werden, mit gesteigertem Eifer die bisherigen Ziele zu verfolgen. Vor Allem soll dieser Eifer sich bekunden in der Einwirkung auf den Bau und die Ausstattung der Gotteshäuser, und je mehr tüchtige Künstler: Architekten wie Bildhauer, Maler wie Goldschmiede, dazu mithelfen werden durch Bild und Wort, durch Entwürfe und Unterweisungen, um so sicherer wird der Erfolg sein. Nicht minder willkommen werden aber auch Diejenigen sein, welche in geistreicher und formgewandter Art die moderne Profankunst prüfen werden auf ihren idealen und sittlichen Gehalt, wie auf die Form, in welcher er Ausdruck findet. — Von der archäologischen Forschung soll die Zeitschrift auch fernerhin keine christliche Kunstepoche und keine Nation grundsätzlich ausschliefsen, aber der Kunst und dem Kunsthandwerk, wie sie sich im Mittelalter und auf deutschem Boden entfaltet und bethätigt haben, vornehmlich ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Bei der Auswahl desjenigen, was aus diesem Kreise zur Abbildung und Beschreibung gelangt, sollen auch die Rücksichten auf die praktische Verwendung von mafsgebender Bedeutung sein, und wie das Vorbild, so wird die Art seiner Vervielfältigung allen berechtigten Ansprüchen, wie bisher, vollauf genügen. Klare Darlegung und gründliche Belehrung erstrebt vor Allem der Text, und was ihm zur Illustration dient, soll dieses Streben unterstützen, zugleich das Auge erfreuen, den Geschmack veredeln, die Kunstgeschichte erheblich bereichern durch bis dahin unbekanntes oder noch nicht zur Anschauung gebrachtes abbildliches Material. — Die gröfser gedruckten „Abhandlungen" bilden daher den eigentlichen Kern jedes Heftes. Die kleiner gesetzten „Nachrichten" nebst „Bücherschau" nur deren Anhang. — Möge den Anstrengungen der Redaktion und des Verlegers entsprechend der Abonnentenkreis sich erweitern, von dessen Ausdehnung die Vervollkommnung der Abbildungen in Bezug auf Zahl und Ausführung wesentlich abhängt.

Der Herausgeber.

Abhandlungen.

Die neue katholische Pfarrkirche zu Homburg vor der Höhe.

Mit 5 Abbildungen.



Als vor mehr denn zwanzig Jahren Herr Pfarrer Menzel nach Homburg kam, fand derselbe schon Pläne für eine neu zu erbauende Pfarrkirche vor und übernahm mit Eifer, unterstützt vom Kirchenbau-Verein, die Beschaffung der zum Bau nöthigen Mittel.

Die vorgefundenen sowie mehrere im Laufe der Zeit bestellten Pläne und Skizzen gefielen theils dem Kirchenbau-Verein nicht, theils wurden dieselben von dem Ordinariate zu Limburg oder von der Königl. Regierung zu Wiesbaden nicht genehmigt und somit die Ausführung der dringend nothwendigen Kirche hinausgeschoben.

Gegen Ende des Jahres 1888 fand eine engere Konkurrenz unter vier auf dem Gebiete des Kirchenbaues thätigen Architekten statt, bei welcher der hier dargestellte Entwurf ausgewählt wurde. Die Ausführung desselben wird in diesem Jahre beginnen und hoffe ich, den fertigen Bau im Frühjahr 1893 der Gemeinde übergeben zu können.

Die Anforderungen des Kirchenvorstandes beim Ausschreiben der Konkurrenz betrafen die Bausumme und den Fassungsraum der Kirche, im Uebrigen waren die Wünsche der einzelnen Mitglieder des Kirchenvorstandes betreffs Stellung des Thurmes und anderer Einzelheiten verschieden, und wurde deshalb den konkurrirenden Architekten die Wahl des Baustils, Stellung des Thurmes, Wahl der Baumaterialien etc. anheimgegeben.

Es wäre sehr zu wünschen, dafs bei Konkurrenz-Ausschreibungen, welche jetzt häufiger zur Beschaffung von Kirchenbau-Plänen eingeleitet werden, streng die Anforderungen, welche an den Bau gestellt werden, von den Wünschen behufs Gestaltung des Entwurfes oder einzelner Theile desselben geschieden würden.

Die in einem Bauprogramm ausgesprochenen Wünsche wird der Architekt stets befolgen können, wenn nicht Gründe besonderer Art ihn zwingen, von der Erfüllung dieser Wünsche im Interesse einer besseren Gestaltung des Bauwerkes Abstand zu nehmen.

Finden jedoch die Wünsche der Herren Pfarrer oder sonst einflufsreicher Personen ihren Platz unter den Anforderungen des Bauprogramms, ein Umstand, dem man leider in fast allen Konkurrenzprogrammen begegnet, so hindern diese Programmforderungen den Architekten häufig, das seiner Ansicht nach Richtige zu wählen und in seinem Entwurf zum Ausdruck zu bringen. Bestimmungen dieser Art zwingen den Architekten mitunter sogar gegen seine bessere Ueberzeugung zu arbeiten. Dafs unter dem Drucke solcher Programmbedingungen alsdann ein erspriefsliches Schaffen nicht stattfinden kann, ist selbstverständlich, und werden die Entwürfe, welche unter solchem Zwang entstehen, stets an Eigenart der Konzeption Einbufse erleiden.

Kann der Architekt jedoch bei Feststellung seines Entwurfes frei von beschränkenden Programmbestimmungen arbeiten, so darf er weder seiner Phantasie noch seiner Neigung freien Lauf lassen, vielmehr tritt alsdann die schwierige Aufgabe an ihn heran, alle die Punkte ausfindig zu machen, welche für die Gestaltung des Entwurfes von Einflufs sind oder werden können.

Der Architekt mufs sich somit sein Programm selbst vorschreiben und sich selbst die Bedingungen aufstellen, welche er zu erfüllen hat, um einen allseitig befriedigenden Entwurf zu fertigen. Wenngleich ihm hierdurch gröfsere Schwierigkeiten erwachsen, als wenn — wie dies leider gar häufig geschieht — schablonenmäfsig gearbeitet wird und die in X ausgeführte Kirche mit kleinen Aenderungen in Länge oder Breite etc. für Y zur wiederholten Ausführung empfohlen wird, so entschädigt ihn die Freude an dem Gelingen selbst vorgezeichneter Ziele reichlich für die gröfsere Mühe bei Konzeption des Entwurfes; auch wird er dann in der Lage sein, die Einzeldispositionen seines Entwurfes den Auftraggebern gegenüber begründen zu können. Die oft einander entgegengesetzten Meinungen unter den Mitgliedern des Auftrag ertheilenden Vereins wird er dadurch vereinigen können, dafs er darzustellen vermag, wie diese und jene Rück-

sichten die Anordnung dieses oder jenes Bautheiles in der vorgesehenen Form gefordert haben.

An der Hand der beigefügten Zeichnungen werde ich dem Wunsche des Autors dieser Zeitschrift folgen und alle Punkte besprechen, welche mich zu dieser eigenartigen Plangestaltung für Homburg bestimmt — die mein Programm gebildet haben.

Die Seelenzahl der Gemeinde und die Durchschnittszahl der im Sommer zur Kur dort weilenden Fremden bestimmte nach den üblichen Normen den Flächeninhalt der Kirche. Die Heilkraft der Quellen zieht unter den Kurgästen alljährlich auch eine gröfsere Zahl von Geistlichen nach Homburg, und war somit Sorge zu tragen, dafs diesen zur Kur weilenden Herren Gelegenheit geboten sei, gleichzeitig die heilige Messe lesen zu können. Hierdurch erhielt das Programm eine Erweiterung gegenüber den Bedürfnissen anderer Pfarrkirchen, welche für die malerische Gestaltung der Kirche im Innern wie Aeufsern beizutragen sehr geeignet war.

Herr Dr. Friedr. Schneider, Ehrendomherr zu Mainz, hat sich für die Beschaffung eines geeigneten Planes für Homburg sehr interessirt und glaube ich nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, dafs das von Herrn Dr. Schneider für die Homburger Kirche ausgearbeitete Programm den Kern zu seiner Abhandlung in dieser Zeitschrift (I. Jahrg. Sp. 152 ff.) bildete.

Der von dem Verfasser dieser Abhandlung befürworteten Grofsräumigkeit und Geschlossenheit der Gemeinde bei Pfarrkirchen bis zu 1000 bezw. 1200 Personen Fassungsraum pflichte ich, wie auch wohl die meisten Pfarrgeistlichen, behufs besserer Uebersicht der Gemeinde aus den in vorerwähnter Abhandlung hervorgehobenen Gründen bei, und entwickelte so den Grundrifs mit 11,5 *m* weitem Hochschiff und zwar als Kreuzkirche.

Gründe für die Anlage der Kreuzkirche werde später noch anführen, jedoch sei mir vorher gestattet, von meinem Thema abzuschweifen und etwas bei dem Schneider'schen Programm für unsere Pfarrkirchen zu verweilen.

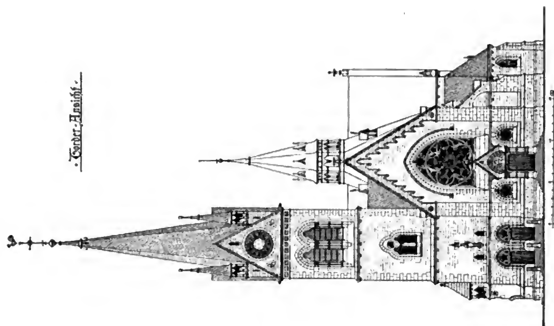
Für die von Herrn Dr. Schneider bevorzugte und empfohlene einschiffige Anlage mit Seitenkapellen kann ich mich nicht begeistern, nicht aus Vorliebe für eine andere Grundrifsanlage, sondern aus praktischen Gründen. Die zur Belebung des Innenraumes vorgeschlagenen Gebetswinkel bezw. Kapellen sind bei den Pfarrkirchen in so grofser Zahl überflüssig, für die Pfarrkirche genügt — wenn keine anderen Anforderungen wie in Homburg hinzutreten — die Anlage einer Kapelle seitlich des Chores, oder besser noch in der Nähe des Eingangs und abschliefsbar von dem übrigen Kirchenraume.

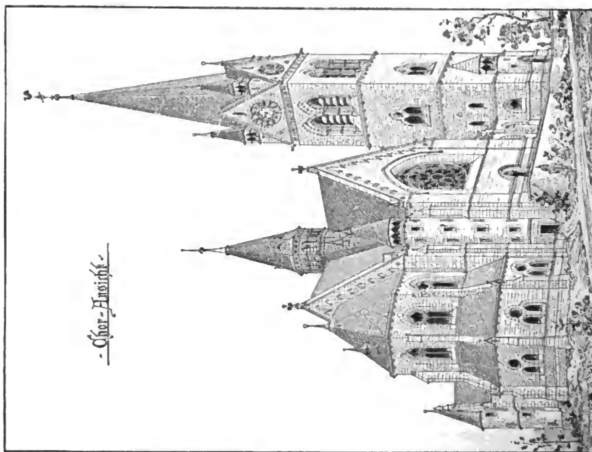
Die vielen Seitenkapellen, welche wesentlich, ja lediglich angeordnet sind, um die Einförmigkeit der einschiffigen Kirche zu beseitigen und den Innenraum zu beleben, ohne damit einem ausgesprochenen Bedürfnifs zu entsprechen, erhöhen die Bausumme ohne Zweck beträchtlich; denn abgesehen von den Kosten der Kapellen selbst mufs die einschiffige Kirche mit Seitenkapellen bedeutendere Höhenabmessungen erhalten, um über den Seitenkapellen genügend hohe Fenster anzuordnen, und so der Kirche reichliches Licht zuzuführen.

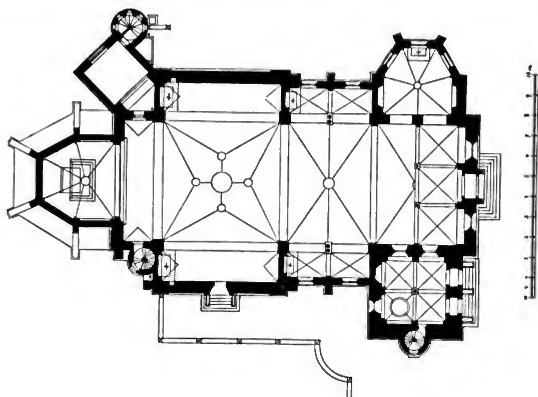
Dafs die von Herrn Schneider empfohlene Anlage der Seitenkapellen sich einführen wird, bezweifle ich sehr, denn der Architekt, der die Aufgabe hat, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln dem Bedürfnifs der Kirchengemeinde entsprechend zu bauen, mufs bei begrenzten Baumitteln jedes Zuviel in Bezug auf die Grundrifsanlage sowie auf den Aufwand der äufseren Gestaltung vermeiden; langt ja doch meist die disponible Bausumme nicht, um die nothwendigsten Anforderungen in einfachster Weise zu bilden, geschweige denn Anlagen vorzusehen, welche die Bedürfnifsfrage überschreiten.

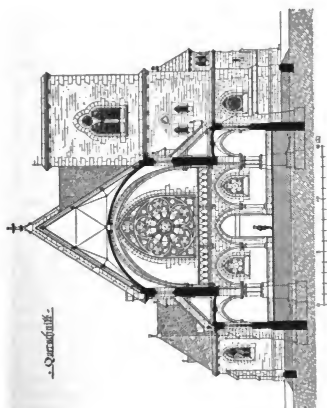
Das Programm für Homburg ist nicht ohne weiteres als Programm für andere Pfarrkirch-Neubauten zu gebrauchen.

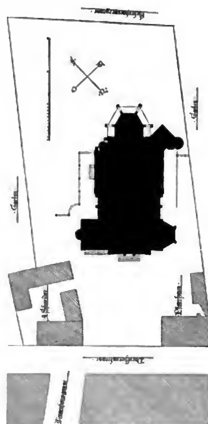
Auch ist die einschiffige Anlage der Kirche nicht bei allen Baustellen die richtige, vielmehr mufs die Grundrifsform dem gegebenen Bauplatze angepafst werden, und wird die Frage, ob einschiffige, ob Kreuzkirche, ob dreischiffige Anlage etc. stets durch den Architekten und nicht durch das Bauprogramm oder die den Architekten beauftragende Person zu entscheiden sein, andernfalls die Mifsstände eintreten, welche Eingangs dieses erwähnt wurden. Es wird in solchen Fällen wohl der Wille eines Einzelnen befriedigt, jedoch leidet entweder der organische, dem Bauplatz angepafste Aufbau, oder die Zweckmäfsigkeit bezw. Schönheit des Bauwerks Noth, wenn nicht aufserdem noch durch die Erfüllung der über das Nothwendige hinausgehenden Wünsche die Kostensumme des Bauwerks unnöthig erhöht wird.


- Vorder-Ansicht -


- Chor-Ansicht -






Situation

Das chorseitig stark abfallende Terrain des Kirchenbauplatzes in Homburg war für die Anlage einer einschiffigen Langhauskirche gar nicht geeignet, sondern legte möglichste Centralisation der Gesammtanlage nahe.

Da die Höhendifferenz sehr bedeutend ist, konnte die Anlage einer Unterkirche, welche zur Frühmesse im Winter und zu Bruderschaftsandachten etc. benutzt werden soll, in Vorschlag gebracht werden.

Die Orientirung der Kirche ist bei dem gegebenen Bauplatze leider nicht möglich; deshalb legte ich die Eingangsseite nach der Hauptstrafse, der Dorotheenstrafse, den Chor nach Südwest.

Die Chorseite der Kirche ist derart gelegen, dafs man aus stundenweitem Umkreise südlich der Stadt die Kirche erblickt; durch den starken Fall des Terrains ist eine den Anblick der Kirche hindernde Bebauung in südwestlicher Richtung wohl ausgeschlossen, und war es somit geboten, auf eine malerische Gestaltung der Chorparthien besonderen Werth zu legen.

Der mit der Bahn von Frankfurt ankommende Fremde sieht die Kirche schon von Oberursel aus und zwar in der der perspektivischen Ansicht entsprechenden Lage.

Der erste Gedanke, welcher sich nach Besichtigung des Terrains bei mir geltend machte, war: die Anlage eines mächtigen Vierungsthurmes vorzusehen. Die Eigenart des dortigen Bodens, feuchte thonige Schiefererde, liefs die Anlage eines Vierungsthurmes jedoch nicht rathsam erscheinen, und konnte hier nur ein auf einer zusammenhängenden Betonsohle fundirter Thurm in thunlichster Entfernung vom Abhange geplant werden.

Eine Vierung anzuordnen, war aufser den bereits angeführten, noch aus folgenden Gründen angezeigt, und zwar: 1. um im Innern Raum zur Aufstellung von Seitenaltären zu gewinnen; 2. um der Chorparthie eine entsprechende breitere Ausdehnung zu geben; 3. um die erstrebte malerische Gruppirung der Chorparthie zu erzielen.

Die Vierung zu betonen, ordnete eine 5,2 *m* breite, in Eisen konstruirte achteckige Vierungshaube an, welche, in Schiefer gedeckt, den ästhetischen Anforderungen im Verein mit dem Westthurm entspricht, ohne dafs sie die Nachtheile eines massiven Vierungsthurmes aufweist.

Die Stellung des Hauptthurmes war eine der wichtigsten Fragen, um so mehr, als die Wünsche der Kirchenvorstands-Mitglieder betreffs der Thurmstellung, wie Eingangs erwähnt, auseinander gingen.

Den Thurm seitlich des Chores zu stellen, erschien, wenngleich für die Choransicht sehr vortheilhaft, dennoch nicht angezeigt, weil alsdann die stadtseitig gelegene Eingangsseite, welche die Hauptfront der Kirche bildet, gar zu dürftig ausgefallen wäre.

Für die vorgesehene seitliche Stellung des Thurmes in der Westfront waren folgende Momente bestimmend: 1. erachtete ich es für unbedingt nothwendig, den Thurm in die Achse der von der Hauptstrafse Homburgs zum Kirchplatz hinführenden Waisenhausgasse zu legen (zu welchem Zwecke das Schneider'sche Wohnhaus später erworben und niedergelegt werden soll); 2. war es erwünscht, den Thurm in der Ansicht von Süden thunlichst voll zur Geltung zu bringen.

Der Bauplatz, zwischen Gärten liegend, fordert in keiner Weise eine symmetrische Gestaltung der Kirche, und so erhielt die Hauptansicht durch die Anlage des Thurmes seitlich des Westgiebels; ferner durch die Anlage der Taufkapelle auf der dem Thurme entgegengesetzten Seite des Schiffes eine ihrer Bedeutung entsprechende Front mit vortheilhafter Umrifslinie.

Die Thurmhalle ist nicht zum Kirchenraum zugezogen, sondern als Vorhalle ausgebildet. Das Hauptportal in der Langhausachse wird nur bei festlichen Gelegenheiten, Prozessionen etc., als Zugang dienen, hat deshalb eine reichere Ausbildung, aber keine Vorhalle erhalten. Die grofsen Thurmportale werden sonach die hauptsächlich benutzten Eingänge, und sichert die grofse Vorhalle das Kircheninnere vor Zugluft.

Der Seiteneingang in dem Giebel des südöstlichen Querschiffarmes dient den Schulkindern, welche im Querschiff untergebracht sind. Die Anlage eines besonderen Zugangs für die Schulkinder empfiehlt sich bei allen Pfarrkirchen und mufs dieser selbstredend in der Nähe der Kinderplätze eingerichtet werden.

Die Orgel ist über der Vorhalle des Thurmes gelegen, läfst somit die grofse Westrose voll und ganz zur Geltung gelangen, und genügte eine Tiefe von 4 *m* für den auf 100 Personen bemessenen Sängerchor. Das obere Thurmgeschofs ist durch eine 25 *cm* starke parallel zur Langachse der Kirche gerichtete Wand in zwei Hälften getheilt, wovon die eine als Vorplatz, Läuteboden und Raum zur Aufstellung des Ge-

bläses dient, während die kirchenseitige Hälfte die Orgel aufnimmt, deren Prospekt zum Theil in den Kirchraum hineinragt. Die Orgel ist somit den verderblichen Einwirkungen der Sonne entzogen.

Der Spieltisch steht auf einer besonderen, in Höhe der Sängerbühne liegenden Auskragung über der chorseitig gelegenen Windfangthüre der unteren Thurmhalle, so dafs der Organist den Gottesdienst auf dem Chore ungehindert verfolgen und gleichzeitig den Sängerchor überblicken, event. von seinem Sitze aus dirigiren kann.

Die Sakristei ist zweigeschossig, die untere, welche nur selten zum Umkleiden benutzt wird, dient hauptsächlich zur Unterbringung der Paramente und Geräthe. Die Wendeltreppe verbindet die beiden Sakristeien unter sich, sowie mit der Eingangshalle und bildet gleichzeitig den Windfang für beide Räume. Diese Anordnung der Sakristei in der westlichen Ecke der Vierung mit dem auf der Ecke stehenden Treppenthürmchen und der besonderen Eingangshalle tragen, wenn auch in untergeordneter Weise, mit zur erstrebten malerischen Wirkung insbesondere der Ansicht von Nordwest bei.

Die Unterkirche ist unter dem Chor gelegen und reicht bis zur südwestlichen Wand des Querschiffs. Der Raum zwischen den Strebepfeilern ist bis auf Hochschiffbreite zur Unterkirche genommen und die einbezogenen Strebepfeiler sind durchbrochen.

Die Wendeltreppe dient zur Verbindung mit dem Schiff der Hochkirche sowie mit dem mehrere Stufen über dem Unterkirch-Fufsboden liegenden Zugange von aufsen.

Die Architektur der Kirche ist in den Formen des rheinischen Uebergangsstiles gehalten. Auch die Wahl des Stiles erfolgte nicht auf's Geradewohl oder aus Vorliebe für diese Stilrichtung; nein! Der durch die vorhin dargelegten Umstände entwickelte Grundrifs forderte gewissermafsen die frühgothischen Bauformen, welche unsymmetrisch entwickelten Bauten eine wohlthuende Ruhe und Geschlossenheit verleihen; auch wirken die weniger schlanken Formen der Frühgothik auf so hoch gelegenen Punkten stets vortheilhafter, als die oft übertrieben schlanken Linien der Spätzeit. Nicht minder waren es praktische Gründe, welche die Wahl des Stiles forderten. Die grofse Spannweite von 11,50 *m* im Lichten erforderte bei spätgothischen Stilformen eine Höhe des Dachgesimses von mindestens 18 *m* über Fufsboden der Kirche, während diese Höhe in vorliegendem Entwurfe auf 12 *m* bemessen ist, ohne dafs die Verhältnisse des Bauwerkes im Aeufsern oder Innern auch nur in etwa gedrückt erscheinen, und liegt es somit auf der Hand, welche bedeutende Ersparnisse durch die Anwendung des Uebergangsstiles erzielt wurden.

Als Baumaterial ist für die Aufsenflächen Tuffstein-Blendung in Schichtsteinen gewählt; auch werden alle nicht belasteten und vor dem Wetterschlag geschützten Hausteine in Tuff ausgeführt, während alle belasteten und dem Wetter exponirten Parthien in Nahe-Sandstein zur Ausführung gelangen werden. Säulchen, Uhrrosetten und die Friesfüllungen des Thurmgesimses sind in Schieferstein zu beschaffen, und entspricht somit auch die Wahl der Materialien den am Rheine noch bestehenden Bauten der Uebergangszeit.

Der in der Nähe Homburgs gewonnene Bruchstein Quarzit ist weder zur Ausführung der Ansichtsflächen noch zur Hintermauerung geeignet, da er erstens sehr schwer mit dem Hammer zu bearbeiten ist, zweitens verhältnifsmäfsig schnell verwittert, bei Temperaturwechsel die Eigenschaft hat, im Innern der Bauten Feuchtigkeits-Niederschläge zu bilden, welche Wandmalereien im Innern in kurzer Zeit zerstören würden; deshalb ist Ziegelmaterial zur Hintermauerung gewählt.

Dafs nur durch Berücksichtigung aller bei einem zu errichtenden Bauwerk in Betracht kommenden Momente eine vollbefriedigende Lösung gelingt, dürfte in dem vorliegenden Entwurfe dargethan sein; und so hatte ich hier wie bei allen anderen Entwürfen, wo ich die Programmbestimmungen als richtig und mit meinen Anschauungen in Einklang stehend anerkennen konnte, die Freude, dafs mein Entwurf in allen seinen Theilen und Einzelheiten als gelungen erschien und alsbald auch von Seiten des Bauherrn rückhaltlose Anerkennung fand.

Sondirt der Architekt bei jeder neuen Aufgabe, welche ihm gestellt wird, alle die Gestaltung des Bauwerks beeinflussenden Umstände, so wird er, da diese stets wechseln, auch in seinen Arbeiten stets Mannigfaltigkeit im Grundrifs wie Aufrifs entwickeln, und so seinen Arbeiten eine gewisse Originalität und echt künstlerischen Werth verleihen.

Mainz. Ludwig Becker.

Neue Vorbilder für Kirchenausstattung im alten Geiste.



ür den Schmuck des Gotteshauses Anleitung und Vorbilder zu geben, ist von Anfang an eine der Hauptbestrebungen unserer Zeitschrift gewesen. Ihrem Programm gemäfs haben dabei die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters als die Glanzzeit der kirchlichen Kunst vornehmlich Berücksichtigung erfahren, ohne dafs jedoch die vorhergehenden und nachfolgenden Jahrhunderte unbeachtet geblieben wären. Aus den verschiedensten Gebieten, aus denen der Wand-, Tafel-, Miniatur- und Glasmalerei, der Stein- und Holzplastik, der Stickerei, der metallischen Künste u. s. w. sind gerade solche Muster ausgewählt worden, welche für die Nachahmung besonders brauchbare Gesichtspunkte bieten. Diese wurden in dem Texte, welcher die Abbildungen als beschreibender Kommentar zu begleiten pflegt, stets hervorgehoben. Damit dürfte bei unseren Lesern ein besseres Verständnifs für die alten Kunstgegenstände, damit eine gerechtere Würdigung der neuen Kirchen-Möbel und -Geräthe angebahnt und herbeigeführt sein, die im Geiste der alten gedacht und gemacht sind. Auf diesen Geist kommt es vor Allem an, und nur derjenige Künstler wird Befriedigendes zu schaffen vermögen, der ihn in ernstem Studium in sich aufgenommen hat. Auf die Belebung und Förderung dieses Geistes bei den Kunsthandwerkern wie Interessenten haben wir defswegen auch bis jetzt den Hauptwerth gelegt; gerade ihr sollten die mit Sorgfalt ausgewählten und mit Mühe beschafften alten Vorbilder dienen, von denen man zu viel verlangte, wenn man von ihnen unmittelbare Verwendbarkeit in jedem einzelnen Falle erwartete. Sie wollten das Nachdenken anregen, erleichtern, leiten, nicht es überflüssig machen. In letzterem Falle würde das Bestreben, praktisch zu sein, die Schablonenhaftigkeit und damit die Geistlosigkeit gefördert haben, welche das Grab aller wahren Kunstthätigkeit ist. — Dieser Grundsatz mag immerhin die Berechtigung des mehrfach geäufserten Wunsches nicht ausschliefsen, den Künstlern Muster geboten zu sehen, welche eine noch gröfsere Brauchbarkeit im Sinne der heutigen kirchlichen Bedürfnisse bezeichnen. Es läfst sich gewifs nicht verkennen, dafs für manche kirchliche Gebrauchsgegenstände unserer Tage es an mittelalterlichen Vorbildern gänzlich fehlt, wie für Kommunionbänke, Beichtstühle u. s. w., dafs für andere, wie für Tabernakel, Kirchenbänke u. s. w. den Anforderungen, sei es durch veränderte liturgische Bestimmungen, sei es durch eingetretene rechtmäfsige Gewohnheiten, die überlieferten Muster nicht mehr genügen. In diesen wie in manchen anderen Fällen wird es sich darum handeln, im Sinne der modernen Bedürfnisse und der alten Formen neue Gestaltungen zu ersinnen, die um so besser sein werden, je mehr sie den neuen Vorschriften bezw. Wünschen genügen und doch in den alten Formenkreis sich eingliedern. — Da diese Aufgabe zu schwer ist, um von allen oder auch nur von den meisten Kunstjüngern selbstständig gelöst werden zu können, da hierzu vielmehr aufsergewöhnliche Erfahrung und Fertigkeit erforderlich ist, so hat gewifs der Wunsch seine Berechtigung, es möge, was einzelne ältere und geübtere Künstler in dieser Beziehung Geschicktes und Gelungenes erfunden und entworfen haben, zum Gemeingute gemacht werden. Diese Entwürfe dürften aber, wenn sie in weiteren Kreisen Nutzen schaffen sollen, weder zu reich noch zu komplizirt sein, vielmehr würden gerade solche, die sich durch Einfachheit wie im Ganzen, so im Einzelnen auszeichnen, nicht nur den meisten Anklang finden, sondern auch die besten Früchte tragen. Gerade für minder bemittelte Kirchen ist die Beschaffung einer würdigen und stilgerechten Ausstattung am schwierigsten, gerade die anspruchsloseren Kunsthandwerker, die sich ihr widmen, sind der Unterweisung in der Regel am bedürftigsten und am allermeisten in Noth, wenn sie nach Vorbildern suchen, denn die meisten aus dem Mittelalter überlieferten zeichnet ein gewisser Reichthum aus. Je einfacher aber die Muster sind, um so richtiger und bestimmter müssen sie sein, besonders in der Konstruktion und in den Profilen, aus denen sie ja vornehmlich bestehen, die ihnen wenigstens ihren eigentlichen Charakter geben. In Bezug auf sie finden sich zugleich bei den Künstlern, namentlich bei den Bildhauern, auf die es hier vornehmlich ankommt, die gröfsten Mängel, sei es, weil es ihnen zu deren Verständnifs an aller Anleitung gefehlt hat, was bei den sogen. Figuristen die Regel ist, welche gewöhnlich am ehesten sich für berufen erachten, sich als Kirchen-

möbel-Fabrikanten zu etabliren, sei es auch, weil die Unterweisung eine mangelhafte oder verspätete war. Daraus folgt aber, dafs der Mafsstab für die belehrenden Entwürfe nicht zu klein würde genommen werden dürfen, dafs vielmehr für diejenigen Linien, auf welche es hauptsächlich ankommt, auch entsprechende Gröfse zu erzielen wäre.

Das Bestreben, im Sinne der vorstehenden Erwägungen unsere Zeitschrift sich nützlich machen zu lassen, hatte bereits am Schlusse des ersten Semesters den Wunsch zum Ausdrucke gebracht, neben ihr in grofsem Formate Vorlagen erscheinen lassen zu können. Die Abonnements-Verhältnisse haben aber bisher diese Einrichtung leider noch nicht gestattet. Um jedoch bei der Wichtigkeit und Dringlichkeit der Sache mit einem gewissen Ersatze dafür nicht länger zu zögern, haben wir unseren geschätzten Mitarbeiter, den Herrn Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht gebeten, uns mit dem reichen Schatze seiner gesammelten Erfahrungen und Pläne zu Hülfe zu kommen. Die Schule, die er vor mehr als drei Jahrzehnten in seinem Geburtsorte Köln durchgemacht, die überaus fruchtbare Thätigkeit, die er seitdem als selbstständiger Meister an der Spitze grofser Werkstätten in Burtscheid und Utrecht entfaltet, die grofsen Erfolge, die er errungen, die unausgesetzte Vervollkommnung, die er in nie ermüdendem Studium erstrebt hat, bringen seinen Leistungen ein besonderes Vertrauen entgegen. Wir freuen uns daher, Proben derselben vorlegen zu können in unserer Zeitschrift beigefügten Tafeln, welche die doppelte, in Nothfällen sogar die vierfache Gröfse derselben darstellen, aber doch leicht und handlich sich ihr eingliedern. Auf ihnen sollen in einer gewissen systematischen Ordnung die verschiedensten für den kirchlichen Gebrauch erforderlichen Gegenstände vorgeführt werden, vorwiegend solche, welche von Herrn Mengelberg entworfen sind und daher gröfstentheils dem Gebiete der kirchlichen Plastik angehören, aber auch andere, die entweder in Abbildungen von alten Mustern bestehen, oder von Gebilden moderner Meister, namentlich besonders erfahrener Architekten und Goldschmiede. Die Erklärung der Pläne bleibt den einzelnen Meistern überlassen, welche ja deren berufenste Interpreten sind und ihren Kollegen gegenüber auch den richtigen, fachgemäfsen Ton am besten zu treffen vermögen.

Es wird aber von vornherein hervorgehoben werden dürfen und müssen, dafs diese Entwürfe, keine, man verzeihe den Ausdruck, Eselsbrücken sein, d. h. das Nachdenken überflüssig machen wollen. Defswegen wird der Hoffnung Ausdruck gegeben werden dürfen, dafs dieselben nicht mechanisch und geistlos kopirt, namentlich nicht immer wieder von Neuem reproduzirt werden. Auch das beste Vorbild kann mifsbraucht, durch gleichgültige Behandlung abgeschwächt, durch unverständige Reproduktion verwässert, durch stetige Wiederholung dem Beschauer verleidet werden. Mannigfaltigkeit ist wie überall so namentlich auch auf dem Gebiete der christlichen Kunst eine Vorbedingung für das dauernde Gefallen. Wenn daher die hier angekündigten Vorlagen, oder auch nur mehrere derselben, nicht so sehr als Belehrungs- denn als wohlfeiles Ausschlachtungsmaterial von dieser oder jener Seite sollten behandelt werden, so würde diese Mifsbräuchlichkeit ihrer Behandlung bei Denjenigen, die sie veranlafst und entworfen haben, nur Unzufriedenheit und Unwillen hervorzurufen vermögen. Nicht einzelne Schwächlinge wollen sie über Wasser halten, sondern der ganzen kirchlichen Kunstbewegung von Nutzen sein, sie in die richtigen Bahnen lenken, sie auf gesunden Grundsätzen aufbauen, das elende Surrogatenthum bekämpfen helfen, dessen üppiges Aufblühen in neuester Zeit dem oft genug verwarnten Klerus wahrlich nicht zur Ehre gereicht.

Wenn namentlich in den Vorlagen für das kirchliche Mobilar der spätgothische Stil am meisten zur Geltung kommt, so hat das darin seinen Grund, dafs erst gegen den Schlufs des Mittelalters, wie das Möbel überhaupt, so besonders auch das kirchliche, jenen Grad der Durchbildung erlangt hatte, welcher als eine vollständige Beherrschung des Materials nach Mafsgabe seiner Stilgesetze bezeichnet werden darf. In den vorhergehenden Jahrhunderten war das Möbel trotz aller Virtuosität im Detail noch in einer gewissen Befangenheit, weil in zu grofser Abhängigkeit von der Steinarchitektur verharrt und verhärtet, defswegen zu dem so bedeutungsvollen Bildungsgesetze vom Rahmenwerk und Füllung noch nicht vorgedrungen. Erst dem XV. Jahrh. verdankt es seine Durchführung, und an seine Gebilde anzuknüpfen, erscheint defswegen am rathsamsten. In dem Rahmen desselben Gegenstandes ist Einheit des Stiles, also Uebereinstimmung in Bezug auf Archi-

tektur, Ornament und Figuren, unabweisliches Prinzip, dem Gegenstande selbst aber ist in Betreff seines Stiles die Selbstständigkeit gewahrt, wenn er nur die ihn umgebende Architektur nicht beeinträchtigt.

Zunächst soll eine Sakristei-Einrichtung vorgeführt werden, weil gerade sie besondere Schwierigkeiten bietet und, mit verhältnifsmäfsig spärlichen Ausnahmen, arg vernachlässigt erscheint. Sie steht ja gewifs an Wichtigkeit zurück hinter der Ausstattung der Kirche selber, aber wo sie der beschränkten Mittel wegen mit dieser nicht gleichzeitig vollzogen werden kann, darf sie keinen Aufschub mehr erleiden, nachdem jene ihren Abschlufs gefunden hat. Endlich mufs das Provisorium aufhören und einem Zustande Platz machen, welchen die Rücksicht auf die Ehre des Allerhöchsten und auf die Erbauung der Diener in seinem Heiligthum gebieterisch erfordert. — Als Schema wurde eine gröfsere Sakristei gewählt, um eine gewisse Vollständigkeit des Einrichtungs-Apparates zu ermöglichen, und die soeben im Rohbau vollendete Sakristei der neuen Marienkirche in Bonn wurde dafür um so lieber übernommen, als sie sich in ihrem Grundrifs wie in ihrem Aufbau an die schönsten und praktischsten Vorbilder anschliefst. **Der Herausgeber.**

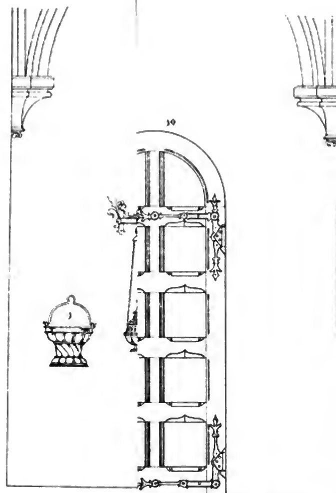
Muster für die innere Ausstattung einer Sakristei.

Mit Grundrifs und mit 26 Abbildungen auf einer Doppeltafel.

Da es bei der Ausstattung einer Sakristei nicht allein darauf ankommt, dafs die einzelnen für sie bestimmten Gegenstände richtig entworfen und ausgeführt sind, sondern vor Allem auch darauf, dafs dieselben sich den örtlichen Verhältnissen entsprechend eingliedern, so habe ich meine bezüglichen Zeichnungen derart eingerichtet, dafs sie sich, den vier Wänden der Sakristei entsprechend, zu vier Gruppen zusammen setzen *(A, B, C, D)*.

Wir nehmen zuerst den hier abgebildeten Grundrifs zur Hand. Auf ihm ist die Seite, welche die Eingangsthüre zur Sakristei von der Strafse (Nr. 6), ebenso die Aufgangsthüre zur Treppe (Nr. 10) in den oberen Raum und den eisernen Wandschrank (Nr. 9) enthält, mit *A* bezeichnet. Besonderer Erklärung bedürfen diese drei Hauptgegenstände nicht; Grund- und Aufrifs sind deutlich und klar angegeben, nur wird bei der Ausführung der Thüre zur Treppe (Nr. 10), wie dies im Grundrifs angedeutet, die Verschalungsseite nach Innen kommen müssen. (Die später, je nach Bedürfnifs, folgenden Werkzeichnungen werden die Details genau angeben.) Die rechts und links neben der Hauptthüre befindlichen Weihwasserkessel sollen unsern Meistern nicht als direkte Vorbilder dienen (denn es giebt deren noch bessere aus alter Zeit), aber zeigen, dafs diese Gegenstände eine würdige Aufbewahrungsstätte in dem Raume haben sollen. Der gröfsere Weihwasserkessel hängt an einem verzierten eisernen Arme (nicht an einem rohen Nagel, wie ich noch kürzlich in einer gröfsern Stadtkirche sah). — Ebenso sollen die alten Mustern nachgebildeten Weihrauchfässer (Nr. 3 u. 4) nicht auf der Erde herum stehen, sondern nach dem Gebrauch aufgehängt werden können. — Das eiserne Reckchen (Nr. 2) giebt in etwa an, wie dasselbe zu halten sei. (Die Schmiedemeister, welche nicht genau im Stil bewandert sind, mufs ich auf die später folgenden Werkzeichnungen vertrösten.) — Der eine Weihwasserkessel (Nr. 1) ist aus Messingblech getrieben, der andere (Nr. 5) mufs gegossen werden. Ich möchte hier die Metallarbeiter darauf aufmerksam machen, dafs es unstatthaft ist, alte gegossene Modelle in dünnem Blech nachzuahmen. Kupferblech bedingt andere Formen, hier giebt der Hammer an, wie die Form sein soll. Der Gegenstand, Eimer oder Leuchter, wird in gegossenem Metall nicht viel theurer. Die feinen zierlichen Profile, welche die gegossenen Gegenstände, wie alte Leuchter etc., zeigen, können unmöglich in Blech richtig nachgemacht werden, da das dünne Blech keine Masse hat, welche die zierlich abgedrehten Profile bedingen. — Neben der Thüre (Nr. 6) befindet sich das Täfelchen (Nr. 7) einfach gehalten, das Mittelfeld matt-schwarz angestrichen, um darauf schreiben zu können; ich meine, eine solche Notiztafel wäre in der Sakristei das geeignetste Mittel, um wichtige Mittheilungen der Beachtung zu empfehlen. — Das Weihbecken (Nr. 8) ist hinten glatt und einem alten Muster entnommen, auch in Nachgüssen vorhanden. — Die Bänder des sonst einfachen feuerfesten Wandkastens sind durchbrochen in Eisenblech getrieben; die mittlere Rosette deckt das Schlüsselloch, die

A. A.





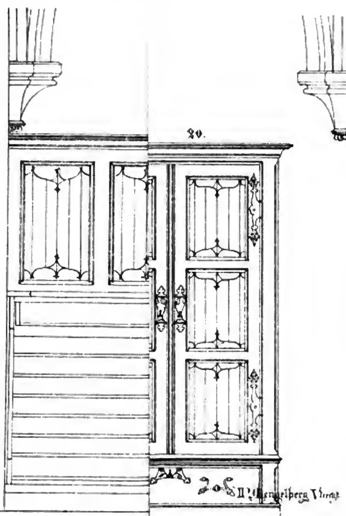




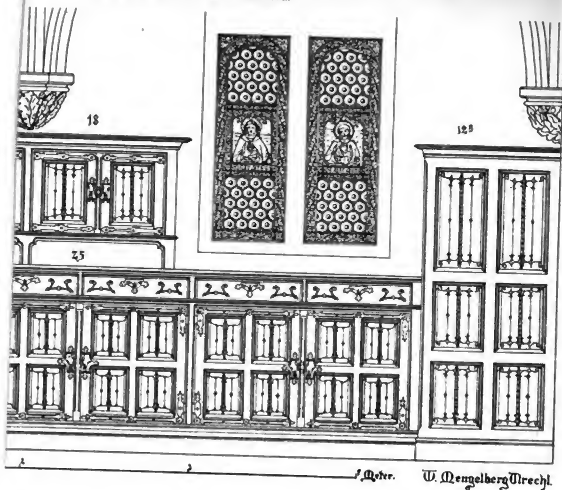


1e Meter D. Mengelberg Utrecht.

B. B.



1e Meter.



D.

17a

Post

22

23.

26.

24

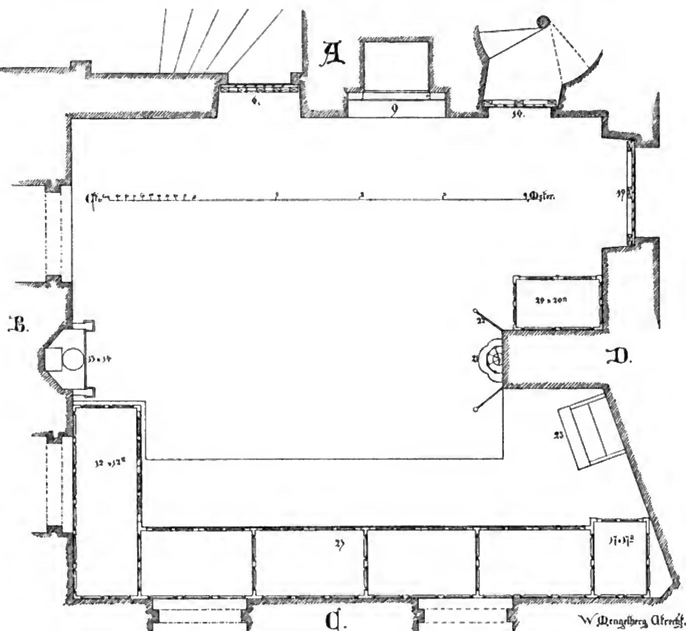
Meter.

W. Mengelberg Utrecht.

S[illegible]istei im spätgothischen Stile

runden Köpfe bezeichnen die schweren Bolzen, durch welche der Verschlufs in die Mauer eingelassen ist. — Die Opferbüchse (Nr. 11) sollte in keiner Sakristei fehlen; für die Mefsdiener hängt in der Regel zu diesem Zwecke eine gewöhnlicher Blechkasten an der Wand; sechs Brettchen, zwei Charniere und ein Schlöfschen, dann etwas bemalt und die Jungen werden sich freuen, dafs ihre Sparpfennige so schön aufbewahrt sind.

Blatt *B* zeigt in Nr. 12 den Durchschnitt des auf Blatt *C* in der Vorderansicht befindlichen Ankleidetisches und die Fassade eines gröfseren zweithürigen Schrankes zur Aufbewahrung der Chorkappen und längeren Gewänder; dieser Schrank vertieft sich noch neben dem Ankleidetisch. — Daneben befindet sich der Kamin (Nr. 13). Welcher Art Feuerung und Oefen man auch in der Sakristei anwendet, der Feuerungsraum soll immer ein sicherer Behälter und würdig ausgestattet sein. Der Kamin (Nr. 13 und 14) ist von Stein gedacht, der Aufsatz sollte, wenn möglich, aus einem Stück sein; schräge Fugen und Schlufssteine, und wenn sie noch so richtig angebracht, sind gefährlich, da die Hitze den Stein leicht versetzt; besteht der Aufsatz aus einem Stück, so hat dies keine Gefahr. Ich kenne noch sehr viele alte und reich verzierte Deckstücke derart, welche sehr gut erhalten, obschon der offene Feuerheerd in früheren



Zeiten ihnen sehr zugesetzt hatte. Die Thüre ist von dünnen viereckigen Eisenstaben und theilt sich in der Mitte. In dem Raume kann jede Art Ofen angebracht werden. — Nr. 20 zeigt die Vorderansicht des im Grundrisse neben Thüre Nr. 19 auf Blatt *D* projektirten Schrankes (Nr. 20a) für die Mefsdiener-Gewänder.

Blatt *C*. In der Mitte der Ankleidetisch, rechts und links zwei Schränke für Chorkappen, Alben u. s. w. die Vorderansicht des Schrankes (Nr. 12a) befindet sich auf Blatt *B* Nr. 12. Die mittleren Schränke mit Ankleidetisch (Nr. 25) können alle oder theilweise mit Schieber für die liegenden Paramente versehen sein (Durchschnitt auf Blatt *B*). — Die hier eingezeichnete Verglasung ist zur Vollständigkeit der Ansicht beigegeben.

Im Falle die Sakristei einen Holzboden hat und unterkellert ist, kann die hier eingetragene durchgehende Stufe wegfallen, andernfalls wird es wohl zweckmäfsig sein, dieselbe anzubringen. — Das auf dem Ankleidetisch stehende Schränkchen (Nr. 18) dient zur Bergung der Mefsbücher und anderer kleineren Gegenstände. Die Schubladen im Ankleidetisch sind für die kleinere Leinenwäsche u. s. w. bestimmt.

Blatt *D*. Nr. 19 bringt die Thüre zum Chore. — Daneben die Seitenansicht des Schrankes (Nr. 20a) für die Mefsdiener-Gewänder (Vorderansicht auf *B* Nr. 20). — In der Mitte das Lavatorium (Nr. 21), in getriebenem Messingblech ausgeführt, und die eisernen Handtuchhalter (Nr. 22), welche oben einen runden Stock tragen zur Aufnahme des Handtuches. Die Eisengegenstände, auch die Beschläge, können polychromirt sein; unsere verzinnten Eisensachen zeigen, dafs das Verzinnen selten mit der nöthigen Sorgfalt geschieht. — Das Kreuz (Nr. 23) dürfte wohl, um zum Ganzen zu passen, nicht in einem stillosen Werke bestehen. — Das Kniebänkchen (Nr. 24) ist so reich angelegt, um nöthigenfalls im Chordienst gebraucht zu werden. Neben ihm befindet sich die Tafel (Nr. 26) für das Direktorium. — Wenn noch ein zweites Kniebänkchen mit Klappsitz, sowie ein eisernes Reckchen (wie Blatt *A* Nr. 2) vorhanden, um Hüte und Mäntel aufhängen zu können, so wäre damit die Ausmöblirung der Sakristei so ziemlich vollendet.

Eine einfache Polychromie dürfte Wände und Gewölbe zieren. Ich fand in früheren Jahren im Kreuzgange des Klosters zu Maulbronn eine für diesen Raum passende Dekoration, wenige Farben: Ockergelb, Blau, Roth und Weifs, eingefafst mit schwarzen Linien. — Für den Fufsboden (Thonfliesen oder Marmor) bieten Gemälde des XV. Jahrh. eine Fülle schöner Motive.

Utrecht. W. Mengelberg.

Der polychrome Schmuck der alten gothischen Altarschreine.

Nach Allem zu urtheilen, was uns über die Altaraufsätze der romanischen Kunst Deutschlands in den Kirchen und Museen erhalten geblieben ist, kann man es wohl annehmen, dafs diese Periode überhaupt der Regel nach noch keine mit dem Altartisch verbundenen Aufsätze gehabt hat. Abgesehen von einigen für das allgemeine Urtheil nicht mafsgebenden Resten von angeblichen Steinaufsätzen und einigen vielleicht doch ständig auf den Altären aufgestellt gewesenen gemalten Bildwerken vertraten die Stelle unserer Altaraufsätze in damaliger Zeit die zahlreich vorhandenen Reliquienschreine, die man an Festtagen auf die Altäre stellte, sowie in Metall gearbeitete, mit getriebenen Figuren, Emailbildern und Edelsteinen geschmückte Bildtafeln. Nur sehr wenige von ihnen haben sich erhalten, da sie naturgemäfs allen Plünderern der Kirchen und Sakristeien stets zuerst in die Augen stachen. Ein hervorragender Schmuck vieler Altäre waren an Festtagen auch die zahlreichen in edlem Metall in gröfster Mannigfaltigkeit angefertigten Reliquiengefäfse, die man in späterer Zeit auf eigens für sie errichtete Predellen stellte, damit sie dadurch um so leichter wahrnehmbar würden.

Diese Art des Altarschmuckes und der Altaraufsätze hat sich der Hauptsache nach auch noch im ganzen XIII. Jahrh. in Deutschland behauptet. Erst mit Ende desselben treten jene zierlichen, aus Holz gearbeiteten Altarschreine auf, die von vorneherein dazu bestimmt waren, auf dem Altartisch zu verbleiben und die durch ihre Flügeleinrichtung es ermöglichen, in so geeigneter Weise den Unterschied der kirchlichen Zeiten in Bezug auf den Grad der Festlichkeit

und des für sie zu wünschenden Schmuckes zum Ausdruck zu bringen.

Aus kleinen und schlichten Anfängen hervorgegangen, entwickelte sich diese gothische Altarbaukunst rasch immer reicher und reicher, bis sie zu Anfang des XVI. Jahrh. ihre vollste Entfaltung in einem wahrhaft unerschöpflichen Reichthum der Formen fand. Der Flügelaltar-Aufsatz wurde jetzt so beliebt, dafs er fast alle Altäre in Deutschland in Besitz nahm. Unter den uns bis jetzt innerhalb der Grenzen des alten deutschen Reiches bekannt gewordenen etwa 3000 der gothischen Kunst angehörigen Altären befinden sich vielleicht blofs 50, die aus Stein gearbeitet sind, obwohl gerade diese der Natur der Sache gemäfs am ersten auf eine die Jahrhunderte überdauernde Existenz Anspruch erheben konnten; von den in Holz gearbeiteten Schreinaltären, sowohl den blofs gemalten als den Schnitzwerk mit Malerei verbindenden, läfst sich aber mit Gewifsheit behaupten, dafs mindestens vier Fünftel aller bestehenden der Zeit zwischen 1500 und 1525 bis 30 ihr Entstehen zu verdanken haben. Für einzelne deutsche Landschaften, namentlich des Nordens, so für Sachsen, Brandenburg, Schlesien, ist dieser Prozentsatz sogar noch um ein Bedeutendes höher anzunehmen. Welch' grofsen, allgemeinen, in unserer Zeit kaum begreiflichen Beifall diese deutsche Altarkunst sich gerade zu Anfang des XVI. Jahrh. errang, geht auch daraus hervor, dafs zahlreiche Erzeugnisse derselben, namentlich aus den flandrischen Werkstätten, weit über die Grenzen des Vaterlandes hinaus, trotz der damals so ungleich schwierigeren Verkehrsverhältnisse, versendet wurden, so nach Dänemark, nach Schweden und Norwegen, nach Frankreich und Spanien.

Trotz der angedeuteten reichen Entwicklung, die dieser gothische Altarbau in Deutschland im Laufe der Zeiten genommen hat und trotz der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Formen, zu denen er von seinen ersten Anfängen an gelangte, hat doch diese ganze Kunst ebenso wie die gothische Architektur selbst, an die sie sich anlehnte, von Anfang an feste und bestimmte Grundregeln gehabt und bis zum Ende behauptet.

In entschiedenster Weise zeigt sich dies nun auch bezüglich der farbigen Ausstattung, die man den Altären in der gothischen Zeit gab und die von so überaus grofser Wichtigkeit für die künstlerische Wirkung derselben ist.

Wie schon gesagt, hatte die deutsche Altarbaukunst des XIV. Jahrh., jener Zeit, in der eine ständige Schmückung des Altartisches durch geschnitzte oder gemalte Aufsätze mehr und mehr begehrt zu werden anfing, als Vorbilder hierfür nur jene schönen, meist aus edlem Metall angefertigten, in allen Fällen aber reich vergoldeten Reliquienschreine und Altartafeln vor Augen, und es galt nun, mit ihnen in ganz anderem Material und ganz anderer Form und dennoch in möglichst würdiger und der Heiligkeit der Sache entsprechender Weise zu wetteifern. Ganz gewifs wäre es nicht möglich gewesen, entsprechender dies zu thun, als es durch die damalige gothische Altarkunst in Wirklichkeit geschehen ist. Ganz wie die romanische Kunst es gethan hatte, fafst auch nun die gothische die auf den Altären darzustellenden heiligen Gegenstände in idealster und verklärtester Weise auf. Natur und Körperlichkeit sind die Mittel, mit denen sie wirkt, aber sie schafft sie in verklärender Weise um; handelte es sich ja auch um Dinge, die in der religiösen Phantasie mit dem Lichte himmlischer Verklärung übergossen sind und die sich ein gläubiger Geist in mittelalterlicher Zeit gar nicht anders als in diesem Lichte vorstellen konnte. Daher erhalten jene Figuren jetzt jenen idealen Schwung und jene von den natürlichen Proportionen vielfach abschende Bewegung, daher giebt man ihnen jenen unnachahmlichen Zug der Frömmigkeit und Innigkeit, jene übernatürliche Schönheit, die dabei doch so einfach und ungesucht ist; daher fällt es den Künstlern, namentlich in der früheren Zeit, auch oft gar nicht ein, in der Umgebung und in den Hintergründen ihrer heiligen Gestalten die wirkliche Natur der Regel nach zum Vorbild zu nehmen; sie konnten es wohl; denn gar manches originelle alte Werk zeigt, dafs dieselben Künstler, wenn sie nach dem Leben schildern wollten, oft in einer überraschend demselben entsprechenden Weise dies vermochten: der Regel nach aber genügt es ihnen, die heiligen Personen allein darzustellen, oder Umgebung und Hintergrund nur in typisch herkömmlicher Weise anzudeuten und zu bezeichnen. Den herrlichen Glanz des edlen Metalls aber, durch den der romanische Altarschmuck ausgezeichnet war, ersetzten die gothischen Künstler durch die reiche Vergoldung, die sie bei ihren Altarschreinen von Anfang an angewendet haben und die auch ohne Zweifel

für die ganze künstlerische Wirkung derselben von der höchsten Wichtigkeit ist.

Erstes Gesetz dabei war, dafs die nackte Wirklichkeit, d. h. hier das natürliche Material des Holzes, ganz zurücktrat. Das ganze Werk, Figuren wie Ornamente und Umrahmung, wurde mit einem äufserst sorgsam angefertigten Ueberzug von Kreidegrund versehen, welcher unter oftmaliger Auftragung und Abschleifung, bei den Figuren und dem Ornamentwerk unter fortwährend dem Schnitzwerk nachhelfender Modellirung zu Stande kam.

Als zweites, in seinen Konsequenzen noch weit wichtigeres Gesetz ist dann zu bezeichnen die ganz regelmäfsige Erwählung des Goldes als der in dem ganzen zur Anwendung kommenden Farbenakkord geltenden Dominante. Das Gold ist es, das die einzelnen Farben mit einander verbindet und zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt. Durch das Gold werden Figurengruppen, architektonisches Mafswerk und Umrahmung zu einem einheitlich wirkenden Bildwerk zusammengebracht. Endlich wird gerade durch das Gold die ideale Form, in welcher der Bildhauer seine Gestalten aus der heiligen Geschichte entworfen und ausgeführt hat, in der wirksamsten Weise unterstützt und noch mehr gehoben.

Drittes Gesetz, das sich vom Anfang des XIV. Jahrh. bis zum Ende der gothischen Altarbaukunst im dritten und vierten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. in allen Landschaften Deutschlands als allgemein gültiges nachweisen läfst: Das Gold wird keineswegs willkürlich bald hier, bald da angewendet, sondern man findet es ganz regelmäfsig in Gebrauch zur Dekorirung der gesammten architektonischen und ornamentalen Theile des Schreines und der geschnitzten Innenseiten der Flügel; sodann sind der Regel nach alle Obergewänder der Figuren, in den meisten Fällen, wenigstens bei reicheren Altarwerken, auch die Untergewänder in Gold gehalten, und endlich fehlt das Gold auch fast nie im Hintergrunde, sei es als einfacher Goldgrund, oder als Schmuck des in Damastmustern geschnittenen Teppichs, oder zur Hervorhebung des architektonischen oder sogar landschaftlichen Hintergrundes. Dabei scheute man keineswegs, Gold auf Gold zu setzen, denn man verstand es in mittelalterlicher Zeit auf das Vortrefflichste, Gold von Gold abzuheben. Bald geschieht es durch die schon erwähnten eingeschnittenen Damastmuster, — bald, und dies liebte man besonders in der früheren Zeit, durch äufserst zierliche, in den Kreidegrund eingeschlagene punktirte Zeichnungen, — bald durch Anwendung von gravirten und im Fond dann mit verschiedenen Farben lasirten Mustern, — bald durch Anbringung kleinerer in den Kreidegrund eingelassener, aus feinen Häutchen oder aus Papier geschlagener plastischer Zierrathen, die dann auch vielfach wieder durch Farbe ausgezeichnet wurden, — bald durch feine aufgesetzte und vergoldete Bleiornamente, — bald durch farbige Glaspasten in Form von Edelsteinen (in ältester Zeit verwandte man dazu sogar echte Steine, namentlich Amethysten und Granaten), — bald durch aufgesetzte, aus Masse oder aus Holz gearbeitete und dann mit Farbe versehene Imitationen von Perlen und Edelsteinen, — bald durch aufgemalte Musterungen, — bald endlich, und das ist die herrliche Technik, welche die flämischen Altarkünstler zuerst bei ihren Werken in wirklich unnachahmlicher Schönheit und Mannigfaltigkeit angewendet haben, durch Ueberziehen des Goldgrundes mit Temperafarben und darauf folgendes Herausholen der Musterung durch vorsichtiges Wegschaffen (Abkratzen mit geeigneten Instrumenten) der Farbe, so dafs dann der unter derselben verborgene Goldgrund hervortritt und nun das Dessin bildet.

Man sieht an dieser kurzen Aufzählung, die noch dazu keineswegs erschöpfend ist, wie wenig die alten Künstler in Verlegenheit waren, Gold neben Gold wirksam und malerisch hervortreten zu lassen. Gerade aber auf diesem überaus wichtigen Gebiete der alten Polychromirung haben unsere heutigen Künstler die alten am wenigsten erreicht. Im Gegentheil, Viele, die sich Künstler nennen, arbeiten noch immer nach ihrer alten Schablone darauf los, ohne sich um den reichen Schatz von mustergültigen Vorbildern zu kümmern, die sie im Studium der alten Altarwerke finden könnten. Die meisten unserer Bildschnitzer und Maler, wenn sie auch noch so ernst behaupten, sich ganz die alten Vorbilder zu Mustern gesetzt zu haben, lassen den neuen Altarwerken eine Polychromirung angedeihen, welche man gerade wegen der unverstandenen, rein handwerksmäfsigen Behandlung des Goldes, bei aufrichtigem Urtheil als plump und roh und alles künstlerischen Werthes baar bezeichnen mufs. Fällt aber ein

altes schönes Altarwerk in solche Hände, dann ist es um seinen Hauptwerth gründlich geschehn. Man schafft mit allen Mitteln die alte herrliche Polychromirung mitsammt dem Kreidegrunde herunter, trägt einen, die Formen vielfach entstellenden Grund auf, und nun wird willkürlich mit Vergoldung und allen möglichen und unmöglichen Farben „polychromirt", so gut wie man es eben versteht oder vielmehr nicht versteht. Ein solches „restaurirtes" altes Altarwerk gleicht etwa einem feinen mittelalterlichen Tafelgemälde, an dem sich viele Stellen abgeblättert haben und das dann von der Hand eines unwissenden Malers „renovirt", d. h. einfach übermalt, oder besser gesagt, überschmiert wird.

Viertes Gesetz, das ebenfalls in der ganzen gothischen Kunstperiode allenthalben mit der gleichen Konsequenz festgehalten wurde: Die angewandte Vergoldung ist Glanzvergoldung. Jede Oelvergoldung ist ausgeschlossen. Das geschah sowohl wegen der bei weitem gröfsern Haltbarkeit der Glanzvergoldung, als ganz besonders im ästhetischen Interesse. Wenn die alten Künstler in ihren Altarwerken durchaus darauf verzichteten, die Natur zu schildern, wenn es ihnen vor Allem darauf ankam, heilige Darstellungen in möglichst würdiger Form und vom Lichte einer gewissen Verklärung übergossen an heiligstem Orte darzustellen, dann brauchten sie fürwahr auch nicht vor dem Glanze des Goldes sich zu fürchten, an dem heutzutage so mancher moderne Geist und Geschmack Anstofs nimmt. Im Gegentheil, er war ihnen ein willkommenes Mittel, ihre ganz von der religiösen Idee getragenen Kunstwerke um so vollkommener eben in dem Sinne zu gestalten, in dem sie konzipirt waren. Denen, welche gar zu ängstlich den Glanz des Goldes an den Altarwerken mittelalterlicher Art fürchten, sei übrigens bemerkt, dafs die Zeit hier in ihrem Sinne bald Remedur schafft, da die ursprüngliche Kraft jenes Glanzes in einigen Jahren doch schon durch die unvermeidlichen atmosphärischen Niederschläge sehr gemildert wird. Dagegen wäre von unserm Standpunkte aus den in wirklich mittelalterlichem Geiste gearbeiteten und in mittelalterlicher Technik polychromirten Altarwerken nur zu wünschen, dafs sie den ursprünglichen durch die künstlerische und verschiedenartige Behandlung des Goldes so malerisch und harmonisch wirkenden Glanz allezeit unvermindert bewahren könnten.

Fünftes Gesetz: Die neben dem Golde zur Verwendung kommenden Farben sind mit sehr seltenen Ausnahmen kräftige, volle und gesättigte, und ihre Auswahl ist sehr klein: Blau, Grün, Roth, Weifs, Schwarz, das ist bei den meisten mittelalterlichen Altären der ganze Farbenreichthum, der zur Anwendung kommt, und dabei sind noch die beiden letztgenannten Farben selten wahrzunehmen. Zahllose alte Altarschreine begnügen sich mit den drei erstgenannten, natürlich abgesehen von den kleinen Stellen, in denen Schwarz oder Schwarzbraun zur Zeichnung nöthig ist. Die in unserer farbenschenen Zeit so beliebten Mittelfarben, wie Rosa, Braungrün, Gelbroth u. s. w. kennt man in der alten Polychromirung nicht. In späterer Zeit treten einige andere Farben noch auf, ein kräftiges Braun und Violett, aber damit ist die Farbenskala auch in den meisten Werken der Spätzeit abgeschlossen. Dabei hat man es stets vermieden, die Farben glänzend werden zu lassen. Wo man heute in mittelalterlichen Schnitzwerken, die ihre alte Polychromie bewahrt haben, glänzende Farben findet, kann man sicher sein, dafs später diese Theile mit Oelfarbe übermalt oder dafs sie mit Lack überzogen worden sind. Wohl aus diesem Grunde hat man zur Zeit, als die Tafelmalerei längst die Temperafarben aufgegeben hatte, in der malerischen Ausstattung diese, zum Theil sogar bis in die letzte Zeit hinein, beibehalten, oder durch vortrefflich präparirte und sehr haltbare Leimfarben ersetzt, wie Letzteres besonders oft bei sächsischen Altarwerken sich zeigt.

Mangelte der Raum nicht, so könnte an dieser Stelle eine sehr interessante Parallele gezogen werden zwischen der Art der altdeutschen Polychromeure und der in antiker Zeit angewendeten Bemalung der Skulpturen sowie mit der uralten Farbenskala der Heraldik. Es würde sich daraus ergeben, wie keineswegs eine subjektive Geschmacksrichtung der mittelalterlichen Polychromirung zu Grunde liegt, sondern wie es sich bei ihr um unwandelbare, in der Natur begründete Farbengesetze handelt, über die die neuere Zeit sich leider nur zu leicht hinwegsetzt.

Frankfurt a. M. Münzenberger.

Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen (Württemberg).

Mit 9 Abbildungen.

In dem eine schwache Stunde von Reutlingen entfernten kleinen Städtchen Pfullingen finden sich noch Reste eines ehemaligen Clarissinnenklosters zu St. Cäcilia, welches 1250 gegründet wurde. Noch umschliefst die hohe und starke Ringmauer fest auf allen Seiten den nicht eng bemessenen Grund und Boden, über welchem das Kloster sich erhob und auf welchen das Leben der Klosterfrauen eingeschränkt war. Die eigentlichen Klostergebäude sind vom Erdboden verschwunden. Nur noch einige ökonomische Nebengebäude späteren Datums haben sich erhalten und — merkwürdig genug — als Zwischenstück eines späteren Nutzbaues ein Theil des alten Sprechzimmers mit den beiden Sprachgittern, und man kann kaum mehr vermuthen, in welcher Weise diese Hüter der Klausur einst dem Klosterbau sich eingliederten.

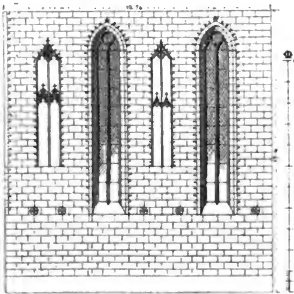
Während aber der Hauptbau so gründlich unterging, dafs höchstens noch im Boden nach Spuren der Fundamente gesucht werden könnte, hat von der Kirche wenigstens ein ansehnlicher Theil sich erhalten. Ungefähr in der Mitte des umfriedeten Gebiets ragt, vom Alter geschwärzt, von Wind und Regen benagt aber nicht überwältigt, ein ehrwürdiger viereckiger Bau auf, von welchem man nicht mit Sicherheit sagen kann, ob es Chor oder Schiff der einstigen Kirche gewesen sei; das erstere ist aber wahrscheinlicher. Er ist 12,76 *m* lang, 8,26 *m* breit und 13,10 *m* hoch, ohne Streben, in der Nord- und Südwand mit hohen, schmalen Fenstern mit streng stilisirtem Mafswerk versehen. Die Westwand ist fensterlos, nur durch ein kleines spitzbogiges Pförtchen in der Mitte durchbrochen. Die Ostwand ist nicht mehr ursprünglich; der scharfkantige Abschlufs der beiden Sargwände beweist, dafs der Bau hier einstens eine Fortsetzung hatte; später, wahrscheinlich im Jahr 1579 (über der Thüre), wurde aus unregelmäfsigem Gemäuer und Riegelwerk eine abschliefsende Ostwand eingezogen.[1])

In den profanirten Bau, der als eine Art Lagerhaus für eine Fabrik dient, wurden mehrere Stockwerke eingefügt. In künstlerischer oder historischer Hinsicht macht dieser letzte überlebende Zeuge eines nicht unbedeutenden Klosters weiter keine Aussage mehr, als die, dafs nach Ausweis hervorstehender Kragsteine einst an der Südseite sich der Klosterkreuzgang angeschlossen habe. Aber die Innenwände haben noch einen sehr beachtenswerthen Rest alter Kunst bewahrt. Noch durch den Staub der Jahrhunderte hindurch schimmern uns hier Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. entgegen, welche nie übertüncht waren und in ihrer fast vollständigen Erhaltung uns ein klares Bild einer frühgoth. bemalten Kirche geben. Sie ist einfach, diese Bemalung, und unter Verzicht auf alle figürliche Darstellung rein ornamental gehalten, aber trotzdem überaus wirkungsvoll und instruktiv.

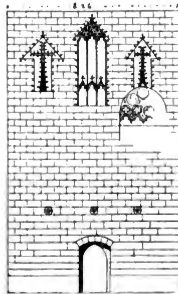
Die Wände, nicht Quader- sondern Bröckelgemäuer aus gewöhnlichstem Kalkstein, waren eines Bewurfes und einer Bemalung bedürftig. Sie wurden gleichmäfsig von unten bis oben, auf der Fläche und in den Fensterlaibungen mit einem ziemlich dunklen grauen Ton belegt. Ueber diesen hin ist mit ganz weifsen Linien eine Quadratur gezogen. Man erblickt zunächst in der Höhe von ca. 4 *m* die einfachen, mit einem Kreis umschriebenen Konsekrationskreuze. Die Wandflächen sind eingefriedigt durch kräftige weifse Horizontalstreifen, von welchen hellrothe, sehr einfach aber zierlich und sorgfältig gebildete frühgothische Knollenkrabben auslaufen; in ganz schlichter Weise, mit einfacher Umkehrung der Krabbe, sind diese Zierstäbe auf der Quadratur aufgesetzt, die ca. 1 *m* über dem Boden beginnt. Mit denselben Krabbenstäben sind auch die

[1]) Es ist noch aus den Akten zu entnehmen, wann die Verstümmelung der Kirche vor sich ging. Herzog Ulrich, der in seinem Reformationseifer es bekanntlich sehr auf die Klöster abgesehen hatte, verfuhr mit besonderer Strenge gegen die Clarissinnen von Pfullingen und translocirte sie eines Tages einfach aus ihrem Kloster in ein verlassenes Franziskanerkloster nach Leonberg. Alsbald nach ihrem Abzug brach er die Kirche, d. h. wohl das Langhaus ab und liefs auf dem Platze desselben und auf der Stelle des alten Gottesackers Thurm und Wassergraben anlegen, auch für sich eine Wohnung einrichten. Sobald das Interim kam, verlangten die verbannten Klosterfrauen die Erlaubnifs zur Rückkehr, die Herzog Christoph ihnen endlich 1551 geben mufste. Nach ihrer Rückkehr forderten sie auch den Wiederaufbau ihrer Kirche, aber vergebens. 1595 war das Kloster ausgestorben, 1798 wurden die meisten Klostergebäude abgetragen (s. Rothenhäusler »Standhaftigkeit der altwürttemb. Klosterfrauen« Stuttgart 1884, S. 17 ff.).

Fenster an ihrer inneren Kante umzogen, und zwar sind die Krabben abwechselnd weifs und roth, die letztern, wie alle Ornamente weifs konturirt. Figur 1 und 2 giebt eine Ansicht der südlichen Langwand und der Westgiebelwand, welche die Disposition der ganzen Bemalung zeigt. Zwischen den mit dem Krabbenmotiv umrahmten Fenstern (Figur 9, Profil und Ornament) sind auf die Wandfläche der Südseite noch fensterähnliche Motive aufgemalt, welche Figur 6 und 7 in gröfserem Mafsstab darstellt. Die Motive sind der Architektur entlehnt, aber durchaus frei gehandhabt; die zweitheiligen, in der Mitte von Zierbögen und Ziergiebeln durchzogenen fensterartigen Gebilde schliefsen nach oben nicht im Spitzbogen, sondern ihre Mafswerkkrönung überdacht ein mit Krabben besetzter Wimperg mit einer Kreuzblume auf der Spitze. Diese Fensterwimperge sind sicher sehr frühe Erscheinungen in Deutschland und könnten, wie so manches andere in dieser gemalten Formenwelt, auf die Vermuthung französischer Einflüsse führen. Ganz eigenartig ist die Westwand (Figur 2) ausgestattet. Sie ist fensterlos und ward nun ziemlich hoch oben mit einem gemalten, dreitheiligen, ebenfalls mit Wimperg abschliefsenden Fenster dekorirt (Figur 4). Rechts und links von diesem Fenster aber erblicken wir zwei eigenthümliche, nicht ganz gleiche, sondern hübsch variirte, sehr zierliche Kreuzformen, welche aus geschwungenen Linien gebildet sind; sie scheinen aus Thurmgiebelchen als Krönung herauszuwachsen und sind eingefafst mit Krabbenlinien, welche oben wieder in Giebeldreiecken zusammenlaufen. Diese Kreuzdekoration ist nicht mehr ganz verständlich und weckt die Vermuthung, dafs auch Figur 5 links vom Fenster trotz der fortlaufenden Quadratur und der Aufsetzung der untersten Krabben auf derselben einst nach unten irgend eine Fortsetzung, vielleicht in einem Skulpturwerk gefunden haben dürfte; bei der Figur 3 rechts vom Fenster sind noch Ansätze einer gemalten, wieder fensterartigen Fortsetzung zu erkennen. Von der Vorderwand, welche im übrigen gleiche Behandlung zeigt wie die südliche, verdiente eine eigene Aufnahme die aufserordentlich schöne, gemalte Fensterrose (Figur 8) mit ihrer eleganten Krabbenumsäumung und Lilienkrönung, — wie alle Ornamente auf das accurateste gezeichnet, weifs konturirt und roth gemalt.

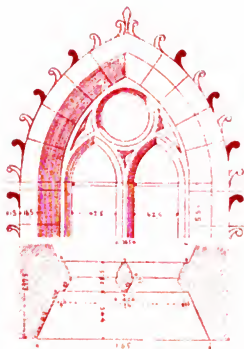


Figur 1: Bemalung der Südwand.



Figur 2: Bemalung der West-Giebelwand.

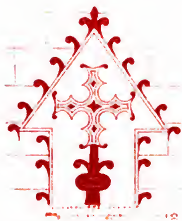
Nun beachte man zunächst die hier zur Verwendung gebrachten Dekorationsmotive. Wir sind nach und nach dahin gekommen, dafs wir sowohl bei Glasmalereien als für die Wandbemalung architektonische Motive eher widerrathen, als empfehlen. Der Grund liegt darin, dafs diese Motive lange Zeit hindurch verfehlt angewendet wurden. Man schien mit ihnen Illusionskünste treiben zu wollen; man gestaltete sie in der Wand- und Glasmalerei plastisch, körperhaft, steinern oder hölzern, anstatt sie erst in die feinere Formensprache der Malerei zu übersetzen. Man sieht auf den ersten Blick,



Figur 9: Fensterumrahmung.



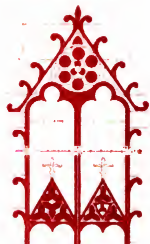
Figur 5: Kreuzmotiv der Westwand.



Figur 3: Kreuzmotiv der Westwand.



Figur 8: Gemalte Rose.



Figur 6: Fenstermotiv.



Figur 7: Fenstermotiv.



Figur 4: Fenstermotiv der Westwand.

Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen.

(Aus Paulus »Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg«.)

wie fern sich die Pfullinger Dekoration von diesem Fehler hält, wie zart und feinfühlig sie die architektonischen Glieder, das architektonische Mafswerk aus dem Stein in die Farbe überträgt; diese malende Hand leitete ein lebendiges Gefühl davon, dafs sie nicht Architektur bis zur Täuschung nachzubilden, sondern nur architektonische Reminiscenzen malerisch zu verwerthen habe. Darum ist in dieser gemalten Architektur ein ähnlich ideeller Zug, eine ähnliche Grazie, wie in der Architektur der pompejanischen Wandmalereien.

Wie einfach sodann ist die Farbengebung dieser Temperatechnik! Nicht mehr als drei, selbst sehr bescheidene Töne: der neutrale Grundton, das kalte, harte, ruhige Grau, dann die weifsen Quadrirungs- und Umsäumungslinien und das Ockerroth, die mildkräftige, warme und volle Erdfarbe. Aber welche Wirkung erzielen diese sparsamen und einfachen koloristischen Mittel! Wie vortrefflich harmoniert diese Trias; wie wird durch das schimmernde Weifs das Dunkel des Wandtons siegreich gelichtet und dessen Kälte durch das Roth wohlthuend erwärmt! Jetzt noch, verdunkelt durch den Staubschleier, den die Jahrhunderte darüber gewoben, üben die Malereien auf das Auge ihren erfreuenden aber nicht zerstreuenden Reiz aus. Nur wahre Kunst vermag mit so kleinen Mitteln so noblen und nachhaltigen Effekt zu erzielen.

Wenn wir diese nie durch die Tünche eingesargten, aber doch in gänzliche Vergessenheit gerathenen und erst durch den Landeskonservator Dr. Paulus wieder entdeckten, durch Architekt Cades aufgenommenen Wandmalereien ausführlicher besprochen haben, so leitete uns dabei nicht blofs ein historisches Interesse, sondern namentlich auch ein praktisches. Vielleicht in keinem Punkte sind wir noch so unsicher, wie bezüglich der malerischen Ausstattung der Kirchenbauten. Wo unsere Mittel gering sind, verfallen wir gerne in rohe und grobe Formen- und Farbengebung, wo sie reich sind, in geschmacklose und drückende Ueberladung. Grofses Unheil entsteht namentlich, wenn man bei geringer Leistungsfähigkeit der Kasse und des Künstlers doch um jeden Preis sich über das Ornamentale hinaus ins Figürliche vorwagt. Das vorgeführte Beispiel kann uns Selbstbescheidung lehren und Sinn für eine ebenso feine als einfache, ebenso wirksame als jungfräulich zarte und bescheidene Weise der Ornamentirung. —

Tübingen. **Keppler.**

Nachrichten.

† Der Geistliche Rath Ernst Münzenberger, Stadtpfarrer in Frankfurt am Main, ist seiner so segensreichen wie umfassenden seelsorglichen Thätigkeit, seiner so erspriefslichen wie rastlosen Wirksamkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, die für ihn auch nur eine andere Art der Seelsorge war, am 22. Dezember des vorigen Jahres im Alter von 57 Jahren, durch einen nach menschlicher Berechnung allzufrühen Tod entrissen worden.

Wie seine auf langjährigen Beobachtungen und Studien beruhenden reichen und gründlichen Kunstkenntnisse aus dem lebendigsten Interesse für die Kirche und ihre Ausstattung hervorgegangen waren, so suchte er sie auch in der Fürsorge für das Heiligthum und dessen Schmuck zu verwerthen. Diesem Zwecke dienten fast ausschliefslich die alten Kunstschätze, welche er durch unermüdlichen Sammeleifer und grofse Opfer in seiner Hand vereinigte, wie der persönliche Verkehr, den er beständig mit den ausübenden Künstlern unterhielt, sie ohne Unterlafs anregend, unterweisend, auf den Weg lenkend, den er in dem Studium und in der Nachahmung der mittelalterlichen Kunstnachlassenschaft als den einzig richtigen und zuverlässigen erblickte und mit unwandelbarer Festigkeit behauptete. Wo es galt, diese Zwecke zu fördern, erschien ihm kein Opfer zu grofs, und die wenigen Tage, die er von Zeit zu Zeit seiner überaus schwierigen Berufsthätigkeit abzusparen vermochte, stellte er, unter vollständigem Verzicht nicht blofs auf alle Erholung, sondern sogar auf die allernothwendigste Ruhe, unverkürzt in den Dienst der kirchlichen Kunst, im letzten Jahrzehnt auf forcirten Reisen das Material mühsam zusammensuchend für sein höchst verdienstvolles Altarwerk, von welchem wir vor Kurzem den Abschlufs des ersten Bandes anzeigen konnten.

Unter für ihn nicht minder beschwerlichen Umständen entstand, was er unserer Zeitschrift, zu deren Vorstand er zählte, an Beiträgen zuwandte (den letzten in diesem Hefte leider nur als Bruchstück). An der Zeitschrift hing er mit grofser Liebe, weil er von ihr und von verschiedenen anderen mit deren Herausgeber wiederholt geplanten Veranstaltungen die Regenerirung der kirchlichen Kunst in Deutschland mit Bestimmtheit erwartete. Unsere Zeitschrift hat daher an ihm einen ihrer treuesten Freunde, eine ihrer zuverlässigsten Stützen verloren, die sie noch oft vermissen wird.

Wenn sie ihm dieses Wort dankbarlicher Erinnerung erst in diesem Hefte weiht, so hat das seinen Grund nur in dem ganz ungewöhnlichen Umstande, dafs die vorhergehenden Hefte, wegen längerer Abwesenheit des Herausgebers, bereits zum Abschlusse gebracht waren.

Der Herausgeber.

Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler des Grofsherzogthums Baden. Beschreibende Statistik im Auftrage des Grofsherz. Bad. Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts und in Verbindung mit Dr. Jos. Durm und Geh. Hofrath Dr. E. Wagner bearbeitet von Dr. Fr. X. Kraus, Professor in Freiburg und Gh. Konservator der kirchlichen Alterthümer. II. Bd.: Die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen. Freiburg 1890, J. C. B. Mohr (P. Siebeck).

Der II. Band vorgenannten Werkes ist dem von mir in der »Zeitschrift für christliche Kunst«, I. Jahrg. Sp. 447, zur Anzeige gebrachten I. Bande rasch gefolgt. Die Anordnung ist die gleiche geblieben, nur hinsichtlich der Drucklegung erfolgten zu Gunsten der Raumersparnifs kleinere Aenderungen.

Zur Beschreibung gelangen die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen, näherhin der Aemter Donaueschingen, Triberg u. Villingen. Die alemannischen und römischen Reste, die kirchlichen und profanen Bauwerke, die Schöpfungen kirchlicher u. profaner Malerei, Bildnerei u. Kleinkunst vom frühesten Mittelalter bis zur Zopfzeit werden je nach ihrer Bedeutung bald eingehend beschrieben und abbildlich dargestellt, bald nur kurz aufgeführt.

Besonders dankbar darf man dem verdienten Herausgeber dafür sein, dafs er einen grofsen Theil der herrlichen Miniaturen des dem Ende des XIII. Jahrh. angehörenden Pergamentkodex (Breviarium) Nr. 809 der Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen durch vorzügliche Lichtdrucke weiten Kreisen bekannt gemacht hat, desgleichen einige Bilder des Wildensteiner Meisters in der dortigen Galerie, hinsichtlich dessen er nachweist, dafs die Annahme Woltmanns irrig sein müsse, der in ihm Barthel Beham erkannt haben will.

Reiche Ausbeute hält der Kunstfreund im Amte Villingen, dessen Beschreibung den gröfseren Theil dieses Bandes füllt, und zwar vorzugsweise in der Stadt Villingen selbst. Die Darstellungen des Kreuzweges in sieben Gruppen am Körper und an dem Treppengeländer der spätgothischen Steinkanzel des dortigen Münsters legen den Wunsch nahe, dafs durch Bekanntgebung aller auf deutschem Boden uns erhaltenen alten Kreuzweg-Darstellungen eine Geschichte ihrer künstlerischen Entwickelung ermöglicht und namentlich festgestellt werde, wann die jetzt üblichen Kreuzwege in vierzehn feststehenden Gruppen die früher so beliebten sogen. sieben Fufsfälle mit stets abweichendem Darstellungskreise verdrängt haben, neben denen noch Kreuzwege mit 10 bis 34 Gruppen vorkamen. Die sieben Darstellungen an der Kanzel in Villingen sind wesentlich andere, als die an den sieben „Fällen" des Adam Krafft in Nürnberg (1488) und an einem ebenfalls dem XV. Jahrh. angehörenden Kreuzwege mit fast lebensgrofsen Holzfiguren zu Bozen, welchen J. Stockbauer (»Organ für christliche Kunst«, XX. Jahrg. S. 198) beschreibt.

Die Tafel XVI abgebildete Monstranz von Villingen wird doch wohl richtiger als ein Werk des Rococo (nicht Barock, S. 124) bezeichnet. Dafs der Tafel XIII abgebildete herrliche Kachelofen des Hans Kraut (ca. 1550 bis 1600) noch „vor wenigen Jahren" ins Ausland verkauft werden konnte (S. 144), bleibt beschämend für unser vaterländisches Kunstinteresse bezw. für Jene, welche die öffentlichen Sammlungen nicht mit den zu seiner Befriedigung erforderlichen Geldmitteln versahen.

Neben der sorgfältigen Behandlung des Textes in den Litteraturangaben und in der Denkmälerbeschreibung müssen noch die schönen eingedruckten (32) Abbildungen, sowie die 19 Lichtdrucktafeln und die archäologische Karte des Kreises Villingen anerkennend erwähnt werden.

Viersen. Aldenkirchen.

»Der byzantinische Zellenschmelz« von Joh. Schulz, Pfarrer. (Als Manuskript gedruckt.) Mit 22 Tafeln. Frankfurt a. M. 1890, Aug. Osterrieth.

Diese Studien hatte der am 17. August 1889 verstorbene Verfasser auf Veranlassung des russischen Staatsrathes von Swenigorodskoï ausgearbeitet, der sie nunmehr durch Dr. A. Curtius in opulenter Ausstattung hat herausgeben lassen. An das durch Photogravure hergestellte wohlgelungene Portrait des Verstorbenen schliefst sich ein kurzer Ueberblick über sein Leben und seine Studien an. Die „Einleitung" behandelt den „Begriff des farbigen Schmelzes", der I. Theil die „Geschichte des Zellenschmelzes", der II. Theil die „Technik des Zellenschmelzes", der III. Theil den „heutigen Zustand des Zellenschmelzes", d. h. die Aufzählung der „aufser der Swen.'schen Sammlung bekannten Zellenemails" und die Beschreibung der „Swen.'schen Sammlung", aber nur der 9 Medaillons, welche auf den ersten 9 Tafeln dargestellt sind, da es dem Verfasser nicht mehr vergönnt gewesen ist, auch den auf den folgenden 12 Tafeln abgebildeten theils figuralen, theils ornamentalen Schmuckstücken eine eingehende Erklärung zu widmen. — Die gründlichen technischen Kenntnisse, welche der Verf. auf diesem schwierigen Gebiete besafs, die Sorgfalt, mit welcher er einen grofsen Theil des einschlägigen Materials zu prüfen vermochte, die Hingebung, mit welcher er sich in diese Arbeit vertiefte, haben ihn befähigt, die mehrfach noch dunkle Frage aufzuhellen, irrige Auffassungen zu berichtigen, neue Gesichtspunkte aufzustellen. Dazu kommt das grofse Verdienst, die einzige Sammlung in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben, welche sich demnächst noch viel eingehender mit ihr beschäftigen soll in einem von Prof. Kondakoff zu veröffentlichenden Prachtwerke. S.

Von dem „Handbuch der kathol. Liturgik" von Thalhofer, dessen I. Band wir in dieser Zeitschr., I. Jahrg. Sp. 258, auch wegen seinen vortrefflichen Unterweisungen über kirchl. Kunst rühmlichst hervorheben konnten, ist die sehnlichst erwartete Fortsetzung erschienen in der I. Abtheilung des II. Bandes. Sie beginnt mit der speziellen Liturgik und behandelt deren wichtigsten Theil, die Erklärung der Liturgie des hl. Mefsopfers in der dem hochverehrten Verf. eigenen, durchaus klaren und warmen Art, durch die er sich so viele Freunde erworben hat. Die archäologischen u. kunstgeschichtlichen N[illegible]zen, welche auch hier, wo immer es angebracht schien, eingeflochten, sind sehr lehrreich und anregend. *G.*

INHALT

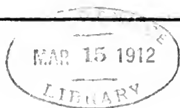
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. April 1891.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

IV. JAHRG. HEFT 2.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1891.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Seidenstickerei auf Leinen, deutsch, XIV. Jahrh.

Abhandlungen.

Seidenstickerei auf Leinen, deutsch, XIV. Jahrh.

Mit Lichtdruck (Tafel II).



ebenstehende Lichtdrucktafel zeigt eine vor Kurzem im Kunsthandel Süddeutschlands aufgetauchte, 105 *cm* br., 75 *cm* hohe, Stickerei. Ihr Grund besteht aus feinem Leinen, in welches die Darstellungen nebst den Spruchbändern mit mehrfarbiger Seide im Stil- und Ueberfangstich, an einzelnen Stellen auch im Knötchen- und Kreuzstich eingetragen sind.

Die beiden dekorativen Spitzbögen, welche mit grünen Fäden ausgeführt das Ganze bekrönen, scheiden es zugleich in zwei Darstellungen, denen eine tiefe Symbolik zu Grunde liegt. Diese sowohl wie die Technik lassen, zumal in Verbindung mit dem Umstande, dafs Klosterfrauen mit in die Darstellungen hineingezogen sind, keinen Zweifel darüber, dafs dieses Kunstwerk in einem weiblichen Kloster entstanden ist. An ein deutsches Kloster darf hier um so eher gedacht werden, als die Figuren von aufsergewöhnlich strengen Formen, namentlich in der Gewandung, und in dieser die Lichter besonders stark vertreten sind, welche die frühgothischen Gemälde deutschen Ursprunges kennzeichnen. Gerade aus dieser Zeit haben sich in deutschen Frauenklöstern (wie in Lüne bei Lüneburg, in Altenberg an der Lahn bezw. in Braunfels) zahlreiche Leinenstickereien erhalten, die sich durch reichen sinnbildlichen Figurenschmuck auszeichnen (vgl. Aldenkirchen: »Frühmittelalterl. Leinenstickereien« in Heft LXXIX S. 256 bis 273 der »Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreunden i. Rheinlande«). Die Technik derselben ist aber insofern eine etwas abweichende, als die Leinwand grob, alle Verzierungen mit ziemlich starken, fast ausschliefslich weifslichen Leinenfäden und im engen Anschlufs an die Textur des Grundes eingetragen sind. Diese etwas derbere, zugleich aber auch dem Charakter der Leinwand mehr entsprechende Behandlung mochte aber auch den Gröfsenverhältnissen dieser als Altar- und Lesepult-Decken, wohl auch als Fastentücher und Katafalk-Behänge dienenden Stickereien angemessen erscheinen.

Die kleineren Dimensionen des vorliegenden Behanges und die reichen und detaillirten Darstellungen, die er aufnehmen sollte, mochten eine feinere Technik empfehlen und defshalb den Plattstich bevorzugen, der an sich zu der strengen Fadenführung des Leinens um so weniger passend erscheint, wenn dieser als Grund mitwirken soll. Als solcher erscheint er defswegen auch den Figuren gegenüber nicht fest und glatt genug. Diese setzen sich zu zwei Gruppen zusammen, welche im Anschlusse an Isaias LXIII, 1 bis 9 die Erlösung durch das Blut des Gottessohnes versinnbilden. Als Keltertreter steht er gebeugten Hauptes bluttriefend unter dem Balken; am Kreuze hängend erscheint er, gemäfs der schon der romanischen Periode geläufigen Darstellung, mit dem Vater und dem hl. Geiste als die zweite Person in der Gottheit. Auf ihn weist mit den prophetischen Worten aus Isaias LXIII, 1: *quis · est · iste · qui · venit · de · edom* das unten in der Mitte befindliche Engelsbrustbild hin, worauf der etwas höher aus den Wolken emporragende Engel mit Isaias LXIII, 1: *iste · formosus · in · stola · sua* antwortet. Die weiteren Worte des Propheten (LXIII, 3): *torcular · calcavi · solus* legt der Heiland sich durch das kleine Spruchband zu seinen Häupten bei, während das darüber sich hinziehende gröfsere: *grām · (gratiam) habere · desideras · sāguinē · fundo · ut · habeas ·* seine Antwort enthält auf die Bitte: ..... *gram · cum · gaudio · possideo · et · quā · nō · habeo · desidero ·* der vor ihm knieenden Nonne, welche in der Rechten einen Rosenkranz hält, mit der Linken das aus der Kelter fliefsende Blut in einem Kelche auffängt. — Auf der anderen Seite wendet sich ebenfalls eine Nonne bittend an die allerheiligste Dreifaltigkeit, zu deren Füfsen knieend, mit den Worten: *trinitas · salus · om · me · sana · male · sanatum,* während über dem Kreuzbalken ein rauchfafsschwingender Engel in das Loblied einstimmt. — Dem reichen und tiefen Inhalte dieser Darstellungen entspricht vollauf die Form in Zeichnung und Farbe. Schnütgen.

Seligenthal bei Siegburg. Die älteste Franziskanerkirche in Deutschland.

Mit 8 Abbildungen.

Ungefähr in der Mitte zwischen Siegburg und Hennef, auf dem rechten Ufer der Sieg, liegt in einem engen Thale, welches von dem Wahnbache durchflossen wird, Kirche und Kloster Seligenthal. Die Stiftung derselben wird Mangels genauerer urkundlichen Nachrichten auf Grund des noch vorhandenen Klostersiegels, welches den guten Hirten darstellt und aufser der Umschrift: *Sigillum Guardiani vallis foelicis,* die Zahl 1231 trägt, diesem Jahre zugeschrieben. Wenn nun auch der ganze Charakter des Siegels keinen Zweifel darüber läfst, dafs dasselbe jener Zeit nicht angehören kann, sondern um etwa vier Jahrhunderte jünger ist, so ist die Angabe des Siegels doch insofern nicht ohne Werth, als sie bekundet, dafs im Kloster die im Jahre 1231 erfolgte Gründung traditionsmäfsig festgehalten wurde.[1]) Es liegen aber auch weitere Anhaltspunkte vor, welche jeden Zweifel an dieser Zeitstellung auszuschliefsen geeignet sind. Dieselben sind geschichtlicher wie baulicher Art.

Der hl. Franziskus von Assisi, geboren 1182, gestorben 1226, gründete im Jahre 1209 den Orden der *Fratres minores,* der im Jahre 1223 durch Papst Innocenz III. bestätigt wurde. Schon früher, im Jahre 1216, hatte Franziskus vom Generalkapitel von Assisi aus den P. Joannes de Penna mit sechzig anderen Brüdern nach Deutschland geschickt. Da sie der deutschen Sprache aber zu wenig mächtig waren, hatte ihr Wirken nur geringen Erfolg; die meisten kehrten nach Italien zurück, einzelne aber kamen 1217 nach Hildesheim und gründeten dort ein Kloster. Auch in Köln findet sich schon 1220 ein Franziskanerkloster in Sion, unweit der Severinskirche. Dieses Kloster Sion soll im Jahre 1219 durch Mechtildis von Sayn gegründet worden sein, dieselbe Gräfin, auf welche die Gründung von Seligenthal zurückgeführt wird. In einer Urkunde vom 23. September 1600, durch welche Johann Wilhelm, Herzog von Jülich-Cleve-Berg, dem Kloster Seligenthal die von seinen Vorgängern dem *„lieben andachtigen Guardian und Convent in Seligendall, Minoriter-Ordens in unserm Amht Blankenberg gelegen, verliehenen Gifften, Gnaden, Gunsten und Privilegien“* neu bestätigt werden, heifst es nämlich: *„dat .... der Eydelman Her Heinrich Greve zo Seyne, Hern des Landts von Blankenberg und Fraw Mettil Grevinne, syn Huysfrawe, mit milder ynniger und heilsamer Vurdachtnusse Im Gebiede der Herschaft syns Landtz von Blankenberg zo Loeve ind zo eren des Allmechtigen Goitz, der heiligen Joncfrawen Marien Jnd des heiligen Confessoris sant Franciscus eyn Eynsiedelhuyfs des Seligendals gestedicht ind gebuwet haiet Jnd aldae zu waenen ind goede zu dienen die mynerbroidern gerouffen hant ....“* Darnach haben also der Graf Heinrich von Sayn († 1247) und seine Frau Mechtilde von Landsberg († 1282) das Kloster (Einsiedelhaus) zu Seligenthal gestiftet und dorthin Minderbrüder berufen. Es stimmt dies überein mit der ältesten urkundlichen Mittheilung, welche dem Jahre 1251 angehört, und worin das Kloster mit der Benennung *Vallis felix* erscheint: *Praeterea ultra Sygam 50 jurnales sylvae sitae juxta vallem felicem supra montem ....,* so heifst es nämlich in einer Urkunde jenes Jahres, in welcher die mehrgenannte Gräfin Mechtildis von Sayn die dem Kloster *„de pace pei“* in Blankenberg geschenkten Güter bezeichnet.[2])

[1]) Der noch ziemlich strenge Charakter der Figur des guten Hirten läfst es möglich erscheinen, dafs dieselbe nach einem ältern Bilde kopirt ist.

[2]) Lacomblet »Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins« Bd. II, Urk. 379.

Die für die Folgezeit noch in grofser Zahl vorliegenden Memorienstiftungen, Erwerbs- und Bestätigungsurkunden bieten hier weiteres Interesse. Es möge erwähnt sein, dafs Mechtild auch in ihrem Testamente des Seligenthaler Klosters gedachte, indem sie demselben 10 Mark vermachte (Aeg. Müller »Siegkreis« Bd. II, S. 308). Wie Dornbusch (»Annalen des histor. Vereins f. d. Niederrh.« Heft 80, S. 122) mittheilt, beschäftigten sich die Minderbrüder des Klosters Seligenthal im XVI. Jahrh. viel mit Aufführung geistlicher Schauspiele. Sie kamen zuweilen nach Siegburg und führten im dortigen Abteigebäude ihre Stücke auf. Im Jahre 1568 wurde von ihnen „das Spiel Ester agirt“, im Jahre 1569 „das Spiel Joseph“. Zu Fastnacht desselben Jahres hatten sie eine „lustige Komödie“ aufgeführt. Am 10. März 1685 wurde ausweislich des alten Lagerbuches von Geistingen eine an Sonn- und Feiertagen zu lesende Frühmesse gestiftet, welche durch die Herren Patres *ordinis S. Francisci Fratrum minorum* des Klosters Seligendahl als nächst beiwohnende Geistliche und keine Andern celebrirt werden solle.

Beim Kloster Seligenthal befand sich gleichwie zu Pützchen eine Detentionsanstalt (Carcer) für fehlende Kleriker der Christianität Siegburg.

Als sich in der Folgezeit unter den Franziskanern bezüglich einer strengeren oder milderen Beobachtung der Ordensregel Parteien gebildet hatten, schlofs sich Seligenthal den nach der milderen Auslegung lebenden Franziskanern, den sogen. Konventualen, an.

Mit so vielen anderen Klöstern verfiel auch Seligenthal im Jahre 1803 der Aufhebung; die Klostergebäude wurden, soweit sie nicht zum Abbruch gelangten, zu einem Theil verkauft, zum andern zu Schul- und Wohnungszwecken eingerichtet.

Die Klosterkirche, welche ihrer gottesdienstlichen Bestimmung erhalten blieb, wurde anfänglich Filiale von Geistingen; bei Errichtung der Pfarre Seligenthal mit den Aufsengemeinden Caldauen und Braschofs wurde sie im Jahre 1854 zur Pfarrkirche erhoben.

In den Figuren 1 bis 7 ist dieselbe (in Figur 7 unter Berücksichtigung der im Laufe der Zeit vorgenommenen Umänderungen) in Grundrifs, Ansichten und Schnitten dargestellt.

Es geht daraus hervor, dafs die Kirche zweischiffig gestaltet ist. Das Langschiff endet nach Osten in einem um drei Stufen erhöhten, im Halbrund gebildeten Chor. Das Seitenschiff, welches dem Langschiffe auf der Nordseite vorgelegt ist, steht mit diesem durch drei Arkadenöffnungen in Verbindung, und findet östlich seinen Abschlufs in einer Sakristei. Ein südliches Seitenschiff hat nie bestanden; an seiner Stelle befand sich früher der Nordflügel des Kreuzganges. Derselbe ist nach der Aufhebung des Klosters zum Abbruch gekommen; nur die Kragsteine, auf welchen der Firstbalken des Daches ruhte, ragen noch aus der Kirchenmauer hervor. Dieser Kreuzgangarm stand mit dem Chor der Kirche durch eine Thür in Verbindung, deren tympanonartig gebildeter Sturz sie als ursprünglich erweist. In der Mitte des westlichen Gewölbejoches sieht man noch die Spuren einer zweiten Thüröffnung, welche vielleicht als Aufgang zur Kanzel gedient hat. Bei dieser Anordnung der Kanzel in einer zweischiffig gestalteten Kirche steht der Prediger der ganzen Gemeinde zugewendet, und ist hierin wohl auch mit der Grund zu suchen, weshalb gerade bei den die Volkspredigt pflegenden Orden mehrfach zur zweischiffigen Kirchenform gegriffen worden ist. Es mögen von den Franziskanerkirchen nur genannt sein die schöne Minoritenkirche zu Höxter und die Observantenkirche zu Hamm i. W. Freilich bildet auch unter den Franziskanerkirchen die zweischiffige Kirche immer nur die Ausnahme.

Auch im Aufbau weist die Kirche von Seligenthal manche Unregelmäfsigkeiten auf, die ihre Erklärung vielleicht in einer mit geringen Mitteln langsam betriebenen Bauausführung finden. Hierher gehört, dafs die Osthälfte des Langhauses gewölbt, die Westhälfte mit flacher Decke versehen ist. Dafür, dafs diese Anordnung ursprünglich und die flache Decke hier nicht nachträglich, wie so vielfach, an die Stelle eines Gewölbes getreten ist, spricht der Umstand, dafs der westliche Arkadenpfeiler nicht mit einer Vorlage versehen ist, wie dies die Figuren 2 und 3 zeigen. Auch das Westfenster, sowie die beiden in der Westmauer gerade unter der Decke liegenden Rundfenster[3]) weisen darauf hin, da diese Fenster-Architektur sich mit einem Gewölbe nicht in Einklang bringen läfst. Die Fenster der Hochwände sind in beiden Theilen des Langhauses abweichend gestaltet. Während die beiden Westfenster in der Form der Rose gebildet sind, sind die Ostfenster im schlichten Rund gehalten. Ob nun diese Unterschiede auf eine während der Bauausführung vorgenommene Planänderung hinweisen, oder ob die Erklärung in der Benutzungsweise der Kirche zu suchen ist, mufs dahingestellt bleiben; das 4 *m* breite Seitenschiff aber war, wie die Wand- und Pfeilervorlagen, sowie die Eckkonsolen bekunden, jedenfalls auf Wölbung berechnet. Denn obgleich das Sockelprofil der Pfeiler nicht um die Vorlagen herumgeführt ist, so sind diese doch sicherlich gleichzeitig mit den Pfeilern aufgeführt worden; dafür spricht ihr Deckprofil, welches auf das Genaueste mit dem Pfeiler des Langhauses übereinstimmt. Kein Anzeichen deutet aber darauf hin, dafs die Gewölbe hier auch wirklich zur Ausführung gekommen sind, man scheint sich vielmehr schon während des Baues zur Ausführung einer Flachdecke entschieden zu haben.[4]) Die Sakristei ist mit einem

---

[3]) In der ebenfalls dem XIII. Jahrh. angehörigen dreischiffigen und auch flach gedeckten Klosterkirche in dem benachbarten Merten a. d. Sieg befinden sich oberhalb des Triumphbogens, unmittelbar unter der Decke, ebenfalls zwei kleine Rundöffnungen, welche erst in neuerer Zeit mit Glas versehen sind, früher aber unverschlossen waren und wohl zur Ventilation gedient haben.

[4]) Im Querschnitt (Figur 7) ist sowohl die jetzt vorhandene flache Decke, wie auch das muthmafslich ursprünglich beabsichtigte Gewölbe dargestellt. Aus

auf Konsolen ansetzenden, mit Rippen versehenen Kreuzgewölbe überdeckt. In der Ostwand dieses Raumes zeigt sich eine im Flachrund gebildete Nische, die mit einem zierlichen Vierpafsfenster ausgestattet ist. Es liegt kein Anzeichen dafür vor, dafs hier jemals ein Altar seine Stelle gehabt hat; auch die anfänglich gehegte Muthmafsung, dafs die Westmauer eine spätere Zuthat bilde und der Raum mit dem Seitenschiff ursprünglich in Verbindung gestanden habe, hat bei der vorgenommenen Untersuchung keine Bestätigung gefunden. Derselbe scheint vielmehr von vornherein als Sakristei eingerichtet und der Feuersicherheit wegen gewölbt worden zu sein.[5])

Während die Gewölbekonsolen wie auch alle sonstigen Architekturglieder im Innern wie im Aeufsern der Kirche noch das spätromanische Gepräge aufweisen, zeigen die Konsolen des fünftheiligen Kappengewölbes im Chore schon die Kelchform der frühgothischen Zeit. Im Uebrigen treten aber keine Detailformen auf, welche eine besondere Wiedergabe hätten angezeigt erscheinen lassen. Die Deckgesimse der Pfeiler bestehen aus einer oberen Platte und einem hohen simaartigen Gliede. Bezeichnend für die Arbeitsweise des Mittelalters, das nur selten der Schablone folgte, ist der Umstand, dafs diese Sima nur an einem Wandpfeiler der Seitenschiffe in reiner Form erscheint, an den übrigen Stellen aber in den verschiedensten Varianten aus Schräge und Rundstab zusammengesetzt ist. Die Deckgesimse sind den Diagonalrippen des Gewölbes entsprechend gekröpft und werden an diesen Stellen von Konsolen getragen (Figur 2). Die Rippen der Gewölbe sind schmal, nur schwach vorspringend und von stumpfer Birnform. Trotz der beschriebenen Unregelmäfsigkeiten machte das Innere einen harmonischen Eindruck: die reiche Gewölbetheilung, die enge Stellung der Fenster in der Apside, die verhältnifsmäfsig grofse Höhe ($10^1/_2$ *m* bei der flachen Decke, 11 *m* im Gewölbe) alles dies vereinigt sich, um dem im Innern nur $6^1/_2$ *m* breiten und stark 25 *m* langen Raum eine glückliche Innenwirkung zu geben. Dieselbe würde noch gewinnen, wenn die jetzt vermauerten Rundfenster der nördlichen Langhauswand wieder geöffnet und dieselben zugleich auf der Südseite anstatt der jetzt vorhandenen drei langen Fenster wieder hergestellt würden.

Störender noch als im Inneren haben die Umgestaltungen auf das Aeufsere gewirkt. Die Westfront ist zum grofsen Theile durch einen Anbau verdeckt worden, welcher die Treppe zur Orgelbühne enthält. Derselbe reicht ungefähr bis zur halben Höhe des Westfensters, und ist durch denselben die ursprüngliche Thüranordnung zerstört worden. Die vorhandenen Anhaltspunkte waren aber ausreichend, um die ehemalige Gestaltung der Westfassade in Figur 6 rekonstruiren zu können. Dieselbe wird durch die Zeichnung hinreichend erläutert; es sei nur bemerkt, dafs die beiden Schlitze zu Seiten der mittleren Giebelnischen vermauert und im Aeufsern nicht mehr zu sehen sind. — Figur 1 stellt die Nordansicht im ursprünglichen Zustande dar, von dem der jetzige sich in häfslichster Weise unterscheidet. Man hat nämlich in Verbindung mit der bereits besprochenen Vermauerung der Hochwandfenster die nördliche Dachfläche des Mittelschiffes über das Seitenschiff hinweg verlängert, wie dies der Querschnitt (Figur 7) darthut. Die basilikale Gestaltung des Gebäudes ist dadurch vollständig in Wegfall gekommen; die Rundfenster, die Lisenen, welche die Hochwand gliedern, der Rundbogenfries, welcher sie schmückte, das kräftige, aus Platte, Hohlkehle und Rundstab bestehende Hauptgesims, welche sie abschliefst: alles dies ist nur noch auf dem Dachboden des Seitenschiffes zu sehen; aufsen erblickt man an ihrer Stelle jetzt eine eintönige Dachfläche. Auf der Südseite, welche bis zur Beseitigung des nördlichen Kreuzgangarmes eine ähnliche Baugestaltung aufwies, wie sie die Darstellung der Nordwand zeigt, fehlen die Lisenen, den Rundbogenfries hat sie aber übereinstimmend mit der Nordseite. Von den vier Rundfenstern ist dort das östliche gegenwärtig vermauert, die drei anderen aber sind zu Langfenstern umgestaltet, denen das obere Segment der alten Fenster als Deckbogen dient.

Die Ostseite hat dagegen, abgesehen von der mit der Aenderung des Daches in Verbindung

---

den vorhandenen Spuren ergiebt sich übrigens, dafs die Flachdecke früher um ca. 70 *cm* tiefer als die jetzige Decke gelegen hat.

[5]) An der Klosterkirche zu Merten befindet sich die Sakristei ebenfalls am Ostende des nördlichen Seitenschiffes. Auch dort ist sie gewölbt. Da die dem Kircheninnern zugewendete Seite ihrer Westmauer mit einer mit der Bauzeit der Kirche zusammenfallenden Säulenarchitektur verziert ist, so kann dort kein Zweifel über die Ursprünglichkeit dieser Anlage auftauchen.

stehenden ca. 70 *cm* betragenden Erhöhung der Seitenschiffmauer ihren ursprünglichen Zustand, der in Figur 4 mitgetheilt ist, bewahrt. Besondere Beachtung verdient hier die bei der Beschreibung der Sakristei schon erwähnte Nische. Dieselbe tritt als Kreissegment um etwa 33 *cm* vor die Mauerfläche vor; nach unten hin verjüngt sich der Cylindermantel auf beiden Seiten und setzt auf einem Untersatze auf, der aus einer sich ähnlich verjüngenden Platte und einer reicher profilirten im Halbkreis vorspringenden Konsole gebildet wird. Das schon beschriebene Vierpafsfenster liegt etwas unter der Abdeckplatte, deren Gesims aus Hohlkehle mit Rundstab gebildet ist.

Es bedarf nur weniger Worte, um der inneren Ausstattung gerecht zu werden. An erster Stelle ist eine unter dem Mittelfenster der Apsis befindliche Wandnische zu nennen, die mit ihrer als Giebel gestalteten Bekrönung in die Sohlbank einschneidet. Das Giebeldreieck wird durch einen 5 *cm* starken Rundstab, die Umrahmung der Nische durch ein 13 *cm* vorspringendes karniesartiges Glied gebildet. Die Nische ist 53 *cm* breit, 65 *cm* hoch und 51 *cm* tief. Hat dieser Schrein nicht etwa nur zur Aufbewahrung der heiligen Geräthe gedient, sondern ist derselbe zur Aufbewahrung des heiligen Sakramentes angelegt worden, so würde derselbe eine besondere Beachtung verdienen.[6])

Unter dem südlichen Chorfenster befindet sich eine in gothischer Zeit eingebaute Wandnische (1 *m* breit, 1,25 *m* hoch, 25 *cm* tief), deren Umrahmung aufserordentlich reich und zart gegliedert ist. In späterer Zeit ist dieselbe in ihrem oberen Theile verstümmelt und dabei durch andere Zuthaten ergänzt worden.

Was die Kirche an Glasmalereien besafs, ist bei der Vermauerung und Umgestaltung der alten Fenster beseitigt worden. Aus einem im Archiv der Bürgermeisterei Lauthausen beruhenden Aktenstück vom 8. März 1833, worin der Bauinspektor Harperath über die aus der Seligenthaler Kirche herausgenommenen und im Pfarrhause von Geistingen deponirten Glasbilder berichtet, ergiebt sich, dafs

a) 11 viereckige Glastafeln von 3' 3" gröfste Länge und 1' 8" Höhe, von 2' 2" kleinste Länge und 2' gröfste Höhe;

b) 4 runde Glastafeln von 1' 6" bis 2' 1" Durchmesser;

c) in einzelnen Scheiben ein hl. Antonius und die Wundmale des hl. Franziskus, und endlich

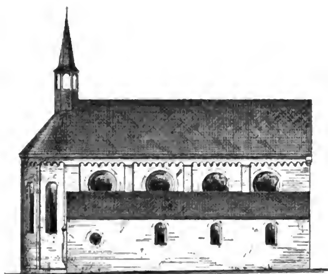
d) mehrere Stücke in einzelnen Packeten

vorhanden waren. Nach Angabe des Bauinspektors stellten sowohl die runden wie die viereckigen — mehr oder weniger beschädigten — Glastafeln meistens Wappen dar, und wurden dieselben insgesammt zu 40 Thaler taxirt. Bei der Versteigerung, die unter dem 11. Dezember 1833 die Genehmigung der Königl. Regierung fand, erhielt ein Schuster Zahren aus Siegburg, der mit 74 Thaler Meistbietender geblieben war, den Zuschlag.

Zum Schlusse einige Bemerkungen über die Restauration, welche der Kirche in hoffentlich nicht zu ferner Zeit zu Theil wird. Dieselbe ist ihren Hauptzügen nach festgelegt in der Beschreibung des ursprünglichen Zustandes, der einfach wiederherzustellen sein wird. An erster Stelle mufs es sich darum handeln, das jetzige häfsliche Dach über dem Seitenschiff zu beseitigen und der Kirche unter gleichzeitiger Wiederöffnung der vermauerten Hochwandfenster wieder ihre alte basilikale Form zurückzugeben. Die alte Firsthöhe des Seitenschiffdaches ist noch vollkommen erkennbar; es erhält eine vollkommen ausreichende Neigung, wenn die Erhöhung, welche der Seitenschiffmauer in späterer Zeit gegeben worden ist, wieder beseitigt wird. Durch den Umstand, dafs das jetzige Dach des Seitenschiffes sich in schlechtem Zustande befindet, ist die Restaurationsfrage eine brennende geworden, weil wohl erwartet werden darf, dafs bei der Erneuerung des Daches der alte Zustand wiederhergestellt werde. Leider ist die zum grofsen Theil aus Arbeitern bestehende Gemeinde nicht im Stande, die hierzu erforderlichen Kosten, obgleich sich dieselben nur in mäfsigen Grenzen bewegen, aufzubringen. Bei dem Interesse, welches der Kirche aber historisch wie architektonisch dadurch anhaftet, dafs sie die älteste erhaltene und aufserdem die einzige noch im romanischen Stile errichtete Kirche dieses Ordens in Deutschland ist,[7]) dafs

[6]) Die Sakramentsschreine oder Sakramentshäuschen, wie sie gewöhnlich genannt werden, kamen in Aufnahme, als die Aufbewahrung über dem Altare, die *suspensio*, aufser Uebung gesetzt wurde. Die meist spätgothischen Sakramentshäuschen, oft wahre Meisterwerke der Steinmetzkunst, haben ihren Platz bekanntlich fast stets an der Evangelienseite.

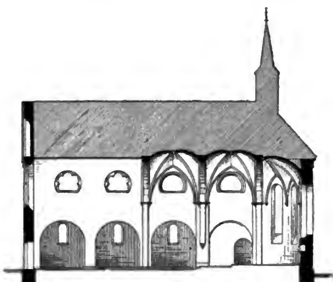
[7]) Es ist mir wenigstens in Deutschland keine ältere und keine im romanischen Stile errichtete Kirche dieses Ordens bekannt, welche noch jetzt besteht. Die



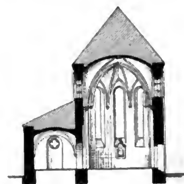
Figur 1: Nordansicht.



Figur 4: Ostansicht.



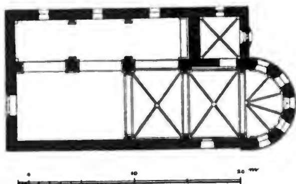
Figur 2: Längenschnitt.



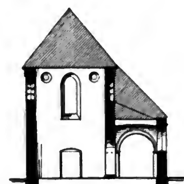
Figur 5: Querschnitt durch das Chor (nach Osten gesehen).



Figur 6: Westansicht.



Figur 3: Grundrifs.



Figur 7: Querschnitt durch das Langhaus (nach Westen gesehen).

sie ferner eine der ältesten zweischiffigen Kirchen in Deutschland ist, wird aber sicherlich die rheinische Provinzialverwaltung bewegen, durch eine Beihülfe es der Gemeinde zu ermöglichen, die Kirche wieder in alter Schöne erstehen zu lassen.

Ueber eine blofse Restauration geht es hinaus, wenn die Gemeinde ihre Kirche auch mit einem Thurm geziert zu sehen wünscht. Wie im Allgemeinen bei den Kirchen der Bettelorden, so vertritt auch hier ein Dachreiter die Stelle eines Thurmes, der nur zwei ganz kleine, für die weitverzweigte Gemeinde unzureichende Glocken[8]) in sich birgt. Als sehr störend wird es auch empfunden, dafs die Glockenseile unmittelbar vor dem Altare herniederhängen. So sehr man auch darnach streben mufs, die uns überkommenen Bauwerke thunlichst im ursprünglichen Zustande zu belassen, so kann doch andererseits den auf die Erbauung eines Thurmes gerichteten Wünschen eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden. Die Franziskanerkirche ist eben zu einer Pfarrkirche geworden. Nur möchte ich, falls der Plan zur Ausführung kommt, dringend davon abrathen, den Thurm vor die Westfassade zu stellen. Abgesehen davon, dafs er in der Ecke zwischen Kirche und Pastorat einen wenig geeigneten Platz finden und eine spätere Vergröfserung nach dieser Richtung hin so ziemlich unmöglich machen würde, würde er auch die Westfassade und ihre ganze Architektur vollständig verdecken. Es dürfte sich deshalb im vorliegenden Falle mehr empfehlen, den Thurm über der Sakristei zu errichten: ihre Umfassungswände sind ausreichend stark, um einen mäfsig grofsen, aber völlig ausreichenden Thurm zu tragen. Bei dieser Thurmanordnung würde nur das östliche Hochwandfenster in Wegfall kommen, die ganze übrige Architektur aber unangetastet bleiben. Dafs eine solche unsymmetrische Stellung des Thurmes oft auf das Reizvollste wirkt, hat Meckel den Lesern dieser Zeitschrift noch jüngst in seinen schönen Abbildungen vor Augen geführt: dafs sie auch im vorliegenden Falle eine gute Wirkung ausübt, dürfte die vorstehend mitgetheilte Skizze darthun, welche übrigens nicht den Anspruch erhebt, für den Thurmaufbau selbst eine abschliefsende Lösung zu geben.



Freiburg (Schw.) W. Effmann.

Minoritenkirche in Köln, welche nach Baudri „den Typus der älteren Franziskanerkirchen Deutschlands" darstellt, folgt vollständig dem gothischen Stile.

[8]) Dieselben stammen aus dem Jahre 1500 bezw. 1645 und haben 56 *cm* bezw. 48 *cm* Durchmesser im Schlagring.

Silberschale des XIV. Jahrh. im Privatbesitz zu Köln.

Mit 2 Abbildungen.



obenswerth, ja bewunderungswürdig ist die hier sowohl von oben wie von der Seite abgebildete Silberschale nicht nur in Bezug auf die Zeichnung, sondern auch in Bezug auf die Ausführung, in ihren getriebenen wie in ihren gravirten Theilen, ein ebenso einfaches als vornehmes, dazu für diese frühe Zeit äufserst seltenes Tafelgeräth. Denn so häufig solche flache Schalen aus der Renaissanceperiode begegnen, so spärlich haben sie sich, zumal in Metall, aus dem Mittelalter erhalten. Aus der Sammlung Stein in Paris ist sie vor Jahresfrist in die des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln übergegangen. Sie hat eine Höhe von 13½ *cm*, der sechseckige Fufs hat 20 *cm*, die runde Kuppe 28 *cm* im Durchmesser. Die Kuppe ist mit ihrem sternförmigen Medaillon aus einer Platte getrieben, der Untersatz aus drei getriebenen Theilen zusammengesetzt: aus dem gebuckelten Stern, dessen Gröfse genau der des Medaillons entspricht, aus dem nach unten ebenfalls in sechs Buckeln sich erweiternden Trichter und aus dem profilirten Rande, dessen sechs Ecken je ein Kügelchen schmückt. Wie in der Zusammensetzung, so waltet in der Verzierung die höchste Einfachheit und gerade ihr ist die überaus vornehme Wirkung der Schale, die sie auch für die Nachbildung (etwa als Fruchtschale oder sonstiges Tafelgeräth) besonders empfiehlt, in erster Linie zuzuschreiben. Der untere Rand ist mit einem eingeschlagenen Rosettchen verziert, wie sie an den kirchlichen Gefäfsen um die Wende des XIV. Jahrh. so häufig begegnen. Die sechs unteren birnförmigen Buckeln kommen durch die vermittelst des Trambulirstichels bewerkstelligte Aufrauhung des Grundes um so besser zur Wirkung und die aufgelötheten langgezogenen Kreuzblumen, welche sie scheiden, wahren den Zusammenhang mit der Kuppe; denn sie erscheinen als Ausläufer der die Unterseite derselben schmückenden sechs Buckeln. Die Spitzbögen, welche dieselben bekrönen und zu einem Sechspasse sich zusammensetzen, gehen als breite, wenig vertiefte Hohlkehle in die flache und glatte Kuppe über, deren äufserer Rand ein eigenthümlicher eingravirter Bogenfries umzieht. Ganz glatt ist der innere Kuppenrand, bis er durch eine flache ½ *cm* hohe Kehle in das Medaillon übergeht, welches in der Reiterfigur zu einer Ausladung von stark 2 *cm* sich erhebt. Dieses sternförmig ausgebildete Medaillon ist ein Meisterstück der Treibtechnik. Die kleinen Rosetten, welche die ringsumlaufende Hohlkehle in unregelmäfsiger Wiederholung verzieren, sind von der Rückseite eingeschlagen, das über ihnen sich hinziehende Rundstäbchen besteht in einem aufgelötheten Drahte, während die Ranke, die kreisförmig zu der inneren Hohlkehle überleitet, durch den Hammer bewirkt ist, mit dem reichgegliederten, überaus fein stilisirten Blattwerk, dessen jedesmaligen Mittelpunkt der langgestreckte Löwe bildet. Ihm liegt überall dieselbe Zeichnung zu Grunde und fast verschwindend sind die kleinen Verschiedenheiten, welche die nothwendige Folge der Handtechnik sind. Der gewundene Draht, welcher das runde Medaillon, zunächst den es umgebenden Zwölfpafs, umsäumt, ist aufgelöthet, wie dieser selbst. Die Reiterfigur, welche auf dem prachtvoll drapirten Pferdebehang wie auf dem die Brust deckenden Dreieckschild ebenfalls den fliegenden Löwen, auf dem Helme als ihn bekrönende Figur einen Rumpf zeigt, ist mit vollendeter Bravour herausgetrieben. Ihre Wirkung wird noch gesteigert durch die mit dem Trambulirstichel überall bewirkte Schraffirung des Grundes, welche das glatte Figuren- und Rankenornament um so stärker zur Geltung bringt. In dem Medaillon wird diese Schraffirung nur durch die Devise „*obire periculis*" unterbrochen, von der aber nähere Bestimmungen in Bezug auf die Persönlichkeit des kühn anstürmenden Ritters, der ohne Zweifel ein Dynast war, nicht zu erwarten sein dürften. Das Medaillon erinnert in seiner ganzen Behandlung mit Einschlufs des Zwölfpasses an die Reitersiegel des XIV. Jahrh., von denen eines in dieser Zeitschrift (I. Jahrg. Sp. 209/210) abgebildet und beschrieben ist. Die stilistische Behandlung des scharf geschnittenen Blattwerks wie einiger figürlicher Parthien macht es wahrscheinlich, dafs unser Reliefbild und mit ihm die Schale, die es schmückt, kurz vor dem Ausgange des XIV. Jahrh. in Frankreich entstanden ist.

Schnütgen.



Silberschale aus dem XIV. Jahrh.

Zur Glockenkunde.



as die Baukunst leistete in den verschiedenen christlichen Jahrhunderten, was die Bildhauerkunst und die Malerei schuf im Verlaufe des Mittelalters, die Produkte der Goldschmiedekunst, die zarten Arbeiten der Stickerei und Weberei, die tüchtigen Handwerksleistungen guter altchristlicher Zeiten ist durch Beschreibung und Zeichnungen hinlänglich an's Licht gezogen; was aber die Glockengiefserkunst verstanden hat, darüber schweigt bis jezt die Kunstgeschichte."[1])

Mehr als 30 Jahre sind dahingegangen, seit Zehe diese Worte schrieb; im Allgemeinen aber dürfen dieselben noch heute eine nur wenig eingeschränkte Gültigkeit für sich in Anspruch nehmen. Allerdings ist in dieser langen Zeit das Gebiet der Glockenkunde nicht unberührt geblieben, auch sie hat ihren Antheil gehabt an der wissenschaftlichen Forschung. Aber so verdienstvoll und so bedeutsam diese Arbeiten auch sind, so reichhaltig das Material ist, welches in Einzelforschungen daliegt und der Ausnutzung harrt,[2]) so wird doch noch Vieles geschehen müssen, bevor es möglich sein wird, eine abschliefsende Geschichte der Glockengiefserkunst zu schreiben. Vornehm und stolz geht mit wenigen Ausnahmen die Wissenschaft an den Erzeugnissen dieser Gattung der Erzgiefserkunst vorüber; sie macht Halt vor einem Zweige der mittelalterlichen Kunstthätigkeit, der einer eingehenden Forschung noch eine lohnende Ausbeute verspricht.

In weiten Kreisen fast unbekannt sind die reichen Verzierungen, die ornamentalen wie figürlichen, womit die Giefser des Mittelalters und der Renaissance ihre Glocken schmückten; Verzierungen, die sich der Eigenart des Materials anpassen und zugleich sich dem Zwange fügen müssen, der durch den Zweck der Glocke, als Toninstrument zu dienen, ausgeübt wird. In den Handbüchern der Kunstgeschichte haben sie bislang keine Stätte gefunden.[3]) Während man dem Texte der Glocken-Inschriften eine weitergehende Beachtung geschenkt hat, sind die Schriftcharaktere selbst ziemlich unbeachtet geblieben. Und doch finden sich hier oft Perlen an Schönheit; oft gehen sie in Zeiten zurück, aus denen jede sicher datirte Inschrift von Werth ist. Die Zierrathen und Inschriften sind es auch, welche neben Form und Gröfse die vornehmsten und oft die einzigen Anhaltspunkte bieten zur Altersbestimmung der in der Frühzeit meist einer Jahresangabe entbehrenden Glocken. Auf diesem Gebiete bewegt sich eine Arbeit, welche Schönermark jüngst in der »Zeitschrift für Bauwesen« veröffentlicht hat[4]) und die auch in einem Sonderabdrucke vorliegt.[5]) In Folge ihrer zahlreichen Abbildungen bildet dieselbe eine treffliche Ergänzung des illustrationsarmen Otte'schen Werkes; sie gewährt aber auch für sich allein in knappem Rahmen ein übersichtliches Bild über den Entwicklungsgang der Glockengiefserkunst.

Da ich mit meinem Freunde Savels seit mehr als einem Jahrzehnt das Material zu einer Glockenkunde in Nord- und Mittel-Deutschland zum guten Theil bereits gesammelt, an den Abschlufs der Arbeit aber nicht denken kann, folge ich dem Wunsche des Leiters dieser Zeitschrift, einzelne Theile dieser Sammlung hier mitzutheilen, um so lieber, weil gerade auf diesem Gebiete mannigfach eine Unkenntnifs herrscht, der leider jahraus jahrein noch immer so manche formschöne und interessante Glocke zum Opfer fällt. Diese Zeilen, bei denen ich mich im Allgemeinen an Schönermark anschliefsen kann, mögen als Einleitung zu den späteren Artikeln dienen.

Während der Gebrauch von Schellen und Glöckchen in die älteste Zeit zurückgeht, findet sich die erste Erwähnung des kirchlichen Gebrauches der Glocken erst bei Gregor von Tours (VI. Jahrh.); dort *signa* genannt, tritt um 660 die Bezeichnung *campana* auf, welche darauf zurückgeführt wird, dafs man es in Campanien zuerst verstanden habe, gröfsere Glocken zu giefsen. Im VIII. Jahrh. erscheint auch der Name *cloca*. Die Glocken der ältesten Zeit bestanden aus Blech: ein unter dem Namen „Saufang" weithin bekanntes, dem VII. Jahrh. zugeschriebenes Exemplar

[1]) Zehe »Historische Nachrichten über die Glockengiefserkunst des Mittelalters«, S. 3. (Münster 1858.)

[2]) Otte »Glockenkunde«, 2. Auflage 1884, giebt einen ausführlichen Literatur-Nachweis, auf den hier einfach hinzuweisen genügt, da für Jeden, der sich mit dem Gegenstande näher beschäftigen will, der Besitz dieses Buches unerläfslich ist.

[3]) Wie wenig in dieser Hinsicht bislang geschehen, dafür liefert der Umstand einen Beleg, dafs der bei Otte die Verzierungen und Inschriften behandelnde Absatz jeder Illustration entbehrt.

[4]) Jahrgang 1889.

[5]) Schönermark »Die Altersbestimmung der Glocken«. Mit 8 Blatt Abbildungen. (Berlin 1889.)

dieser seltenen Gattung wird im städtischen Museum in Köln aufbewahrt. Bronceglocken aus der Frühzeit haben sich nach Schönermark nicht erhalten[6]; es steht nur fest, dafs Karl der Grofse solche schon hat giefsen lassen. Die ältesten auf uns gekommenen Stücke gehören dem XI. und XII. Jahrh. an. Es ist ein glücklicher Umstand, das uns in der »*Schedula diversarum artium*« des Theophilus eine um 1100 verfafste, also mit den ältesten noch vorhandenen Glocken gleichzeitige Beschreibung des Glockengusses erhalten ist. Es ergiebt sich daraus, dafs der die innere Form der Glocke bestimmende Kern um ein als Axe dienendes Holz aus Thon drehbar hergestellt und die Masse durch Eisen mit Hülfe eines nassen Tuches abgedreht wurde. Darauf wurde in gleicher Weise zunächst die sog. „falsche Glocke" und zwar in Fett, in deren Oberfläche die anzubringenden Verzierungen und Inschriften eingegraben wurden, und darauf endlich der Mantel, dieser wiederum in Thon gebildet. Durch Erwärmen wurde nun das zwischen Kern und Mantel befindliche Fett (die falsche Glocke)[7]) zum Schmelzen gebracht und so die Hohlform für die wirkliche Glocke gewonnen. Es geht aus der Schilderung des Theophilus weiter hervor, dafs Kern und Mantel eine unten zusammenhangende Masse bildeten, dafs der Mantel also nicht abgehoben werden konnte; aufserdem schrieb er vor, dafs oben an der Glocke vier dreieckige Löcher anzubringen seien, um dadurch den Ton zu verbessern.[8])

In zwei wesentlichen Punkten unterscheidet sich diese Herstellungsweise von der später gebräuchlich gewordenen, noch jetzt geübten Herstellungsart. Als die Glocken allmählich immer gröfser wurden, war es unzweckmäfsig, das Modell drehbar zu machen: man machte den Kern deshalb feststehend und drehte ihn mit beweglicher Schablone ab. Der zweite Unterscheidungspunkt lag darin, dafs man Kern und Mantel unabhängig voneinander machte, so dafs der letztere abgehoben und seine Innenfläche vor dem Gufs geprüft werden konnte. Es leuchtet ein, ist aber an sich nur nebensächlich, dafs es bei abhebbarem Mantel nicht mehr nöthig war, die falsche Glocke ganz aus Fett zu machen; es genügte, dieselbe in Lehm herzustellen und nur mit einem dünnen Talgüberzuge, dem sogen. „Glockenhemd" zu versehen, auf welches dann die Buchstaben und Zierrathen aufgebracht werden konnten. Nachdem das Glockenhemd dann zum Schmelzen gebracht worden war, konnte man den Mantel abheben und die Lehmform der falschen Glocke beseitigen.

Die Schlüsse, welche Schönermark aus dieser verschiedenartigen Herstellungsweise in Bezug auf die Altersbestimmung zieht, haben mich nicht ganz überzeugt. Zuzustimmen ist ihm darin, dafs auf die von Theophilus angegebene Art sich nur kleinere Stücke giefsen liefsen, dafs somit alle gröfsere Glocken nach der zweiten, jüngeren Methode hergestellt sind: eine Methode, die auf höherer Stufe steht und die gegenüber dem früheren Verfahren einen ganz bedeutenden Fortschritt bezeichnet. Als

[6]) Im vorigjährigen Januar-Heft der »*Revue de l'art chrétien*« hat J. B. de Rossi eine zu Canino (Toskana) entdeckte Glocke veröffentlicht, welche er, wenn nicht noch dem VII., so doch dem VIII. oder IX. Jahrh. zuschreiben zu sollen glaubt. Ob die aus Lapidarbuchstaben mit einigen Uncialen bestehende Inschrift nach Form und Inhalt durchschlagend genug ist, um die Glocke in eine so hohe Zeit heraufzurücken, erscheint mir aber doch fraglich. Mit einer so frühen Zeitstellung stimmen auch die übrigen Merkmale der Glocke nicht überein, soweit wenigstens die Abbildungen hierüber einen Anhalt geben. Es gehören hierher die von Theophilus erwähnten dreieckigen Oeffnungen oben an der Glocke; ferner die Kreuze, welche in der erst seit dem XII. Jahrh. auftretenden Wachsfädentechnik hergestellt zu sein scheinen. Auch der Umstand, dafs die Kreuze und anscheinend auch die Buchstaben erhaben gebildet sind, deutet gegenüber dem noch zur Zeit des Theophilus üblichen primitiveren Verfahren, bei welchem Schrift und Zierrathen in die Glockenoberfläche eingetieft sind, auf eine jüngere Zeit. Eine eingehendere Begründung der für die angenommene Datirung sprechenden Momente scheint deshalb unerläfslich zu sein, wenn dieselbe Annahme finden soll.

[7]) Ich folge hier, sowie in etwaigen späteren bezüglichen Aufsätzen den von Schönermark zum Theil etwas abweichenden, auf der Giefserei von Petit & Edelbrock zu Gescher i. W. gebräuchlichen Bezeichnungen.

[8]) In Deutschland sind Glocken mit solchen Löchern nicht bekannt. Eine zuerst von Otte (»Deutsche Bauzeitung« 1889 S. 233) bekannt gemachte Glocke zu Hersfeld zeigt allerdings oben am Halse vier solcher Durchbrechungen, welche aber rund gestaltet, aufserdem aber nach der Untersuchung von Schönermark (»Deutsche Bauzeitung« 1889 S. 395) erst nachträglich eingestemmt worden sind. Schönermark ist deshalb der Ansicht, dafs unter diesen Löchern nur Vertiefungen zu verstehen seien, wie sich solche auf der noch in das XI. Jahrh. gesetzten Diesdorfer Glocke zeigen. Die Löcher, welche sich an der (a. a. O. abgebildeten) Glocke von Canino zeigen, erscheinen dort aber als wirkliche, durch das Metall hindurchgehende Löcher.

weiteres bestimmtes Kennzeichen, ob eine Glocke nach der einen oder anderen Methode angefertigt worden ist, sind weiter noch die durch Einritzen in den Mantel hergestellten Buchstaben anzuerkennen, da ihre Anbringung eben nur möglich ist, wenn der Mantel abgenommen werden kann. Alle anderen Merkmale, aus denen man erkennen soll, dafs der Mantel abgehoben worden ist, scheinen dagegen unsicher. Es gehört hierher die Angabe, dafs die Glockenform bei der zweiten Methode weniger schlank wurde: man konnte und kann den Kern, namentlich bei gröfseren Glocken ebenso schlank machen als vorher. Die neue Art sodann, Zierrathen und Inschriften in Wachsmodellen dem Hemde aufzukleben, welche vom Verfasser als Hauptmerkmal dafür angeführt wird, dafs und wann man den Mantel abzuheben begann, ist ebenfalls nicht durchschlagend, wie dies der Verfasser übrigens nachher auch selbst erläutert. Auch die Angabe, dafs man bei feststehendem Kern und drehbarer Schablone die Rippe viel gleichmäfsiger verjüngen und die Kranzstärke verringern konnte, scheint nicht durchschlagend: beides ist gleich gut ausführbar, ob sich nun das Modell dreht oder die Schablone. Man kann somit nur sagen, dafs bei Ueberschreitung gewisser Gröfsenverhältnisse die Wahrscheinlichkeit für den Gufs mit abhebbarem Mantel spricht, unbedingte Sicherheit aber für solche Glocken besteht, deren Verzierungen und Inschriften in den Mantel eingeritzt worden sind.

Von Glocken, welche nach Angabe des Theophilus hergestellt und bei welchen die Inschriften in die falsche Glocke eingegraben sind, sind bis jetzt nur zwei bekannt; eine aus Walbeck stammende, später zu Diesdorf, jetzt zu Halle befindliche, eine zweite im Dom zu Merseburg: beide werden dem XI. Jahrh. zugetheilt.[9])

„Im Allgemeinen waren die romanischen Glocken," so kennzeichnet Schönermark treffend und kurz, „klein, von schlankem Aussehen und hatten weder Schrift noch Zierrath, namentlich war der Hals noch nicht ausgezeichnet: die Rippe war plump und die runden Oehren bogen sich in schlaffer Linie zusammen. Die Glocken der Uebergangszeit dagegen, ebenso nur im allgemeinen beschrieben, sind gröfser, nicht mehr schlank, haben meistentheils eine Schrift oder doch Zierrathe, besonders um den Hals, welcher durch ein von zwei Reifchen oder Schnüren gebildetes Band ausgezeichnet ist. Die Rippe ist gefälliger und die Krone hat achtseitige Oehre, welche sich kronenförmig ausbiegen ... Das Wesentlichste ist jetzt die Schrift und der Schmuck."

Mit dem XII. Jahrh. treten in der Verzierung der Glocken zwei neue Methoden zugleich auf: Wachsfädenzierrathe und eingeritzte Zierrathe. Das Eigenthümliche der ersteren Methode besteht darin, dafs die Buchstaben oder Zierrathen nicht vorher fertig modellirt dem Glockenhemde aufgesetzt, sondern dafs die Wachsfäden erst beim Anheften an dieses modellirt werden. Eine aus dem Jahre 1273 stammende Glocke, deren Inschrift in dieser Weise aus Wachsfaden hergestellt war, befand sich nach Viollet-le-Duc zu Moissac in Frankreich. Aus Deutschland führt Schönermark eine dem Ende des XII. Jahrh. zugeschriebene, in Idensen bei Wunstorf befindliche Glocke an, die mit zwei aus Wachsfäden in Spiralform gebildeten Kreuzen geschmückt ist. Aufser der in der Moritzkirche zu Halberstadt befindlichen, inschriftlich auf das Jahr 1281 datirten Glocke, bei welcher auch die Schrift in dieser Technik hergestellt ist, sind mir nur zwei weitere Glocken ähnlicher Art bekannt geworden. Die eine derselben habe ich in der Münsterkirche zu Essen, die andere in der Münsterkirche zu M.-Gladbach gefunden: bei beiden ist das spiralförmig gebildete Kreuz wie auch die Inschrift in Wachsfäden gebildet. Schönermark ist der Ansicht, dafs eine solche Herstellungsart, frei von geistloser Thätigkeit, wohl geeignet sei, die künstlerische Eigenart des jedesmaligen Verfertigers zum Ausdruck zu bringen, den Giefser zum Kunsthandwerker emporzuheben. Ob unsere Giefser diesem Verfahren trotz seiner kleinen Mängel auf's Neue ihre Aufmerksamkeit schenken werden, wie das Schönermark wünscht, erscheint mir um so fraglicher, als diese Herstellungsart doch nicht die Bedingungen in sich birgt, um künstlerischen Ansprüchen volles Genüge leisten zu können.

In ungleich höherem Mafse scheint mir dies der Fall bei den noch in grofser Zahl vorhandenen Glocken, bei denen die Buchstaben und Zierrathen in die Manteloberfläche eingeritzt wurden. Die ersten bescheidenen Versuche dieser Technik, die schon im XII. Jahrh. nachweisbar ist, im folgenden Jahrhundert besonders häufig begegnet und sich bis in die zweite Hälfte

[9]) Schönermark läfst indes die Möglichkeit offen, dafs die letztere noch dem X. Jahrh. angehört.

des XIV. Jahrh. behauptet hat, sind Kreuze,[10]) doch schon bald ging man auch zur Anbringung von Inschriften über. Die älteste Glocke dieser Art, zugleich die älteste datirte in Deutschland, befindet sich zu Iggenbach in Baiern und gehört dem Jahre 1144 an. Ihre Inschrift besteht aus Majuskeln, aber mit Abrundung der eckigen Lapidarbuchstaben, auch einige Schriftformen treten auf: beides Momente, die allmählich zur Uncialform herüberleiten. „Je nachdem nun dieser Uebergang mehr oder weniger vorgeschritten ist, wird eine Glocke früher oder später zu setzen sein,' aber unter der Berücksichtigung, dafs diese Ausbildung nicht aller Orten gleichen Schritt gehalten hat." Diese einfache Art des Einritzens ist, freilich unter stetiger Umgestaltung der Buchstabenformen, die Schönermark an der Hand von vielen Abbildungen trefflich erläutert, mehr als ein Jahrhundert lang in Uebung geblieben. Dafs die in dieser Art hergestellte Schrift nicht selten verkehrt steht, d. h. als Spiegelbild erscheint, hat seinen einfachen Grund darin, dafs der Verfertiger die Buchstaben und Wörter dem Mantel-Inneren einritzte, wie er zu schreiben gewohnt war.[11]) Recht klar schildert Schönermark die allmählige Weiterbildung der Schriftausführung. Während bei der auf 1251 datirten Glocke im Dome zu Minden die Buchstaben noch für die Grundstriche eine Doppellinie zeigen, also schwach erhaben vortreten, ist bei der 1270 gegossenen Glocke von Burgdorf zwischen diesen Grenzlinien der Lehm weggeschabt worden, so dafs also der ganze Buchstabe erhaben vortritt.[12]) Auf die gleiche Weise liefsen sich die Flächen in und neben den Buchstaben durch eingeritzte Blumen verzieren. Dieses ist die Methode, der ich im Gegensatze zu den von Schönermark gerühmten Wachsfäden-Verzierung den entschiedenen Vorzug zuerkenne. Während die in der rohen Wachsfädentechnik verzierten Glocken schon durch ihre geringe Zahl bekunden, wie wenig Reiz eine auf das Zusammendrehen von Wachsfäden angewiesene künstlerische Thätigkeit ausgeübt hat, liefern die vielen auf dem Wege des Einritzens

[10]) Schönermark (S. 9) hält sie für Weihekreuze zur Erinnerung an die Glockentaufe. „Zwar sind sie schon vor dieser der Glocke angegossen, haben aber erst durch den Weiheakt Bedeutung erhalten, bei welchem der Priester unter Gebet und Ceremonien die Glocke mit Chrysam salbte und bekreuzte." Es will mir diese Annahme aber schon deshalb nicht recht wahrscheinlich bedünken, weil die Zahl der Glocken mit solchen Kreuzen verhältnifsmäfsig sehr gering ist. Ich habe bis jetzt nur zwei solcher Glocken gefunden, die eine aus Werden stammend, jetzt in der kath. Kirche zu Kettwig, die andere in Oberdollendorf.

[11]) An eine Glocke, auf welcher die geschichtlichen Angaben richtig, die Evangelisten-Namen verkehrt zu lesen sind, knüpft Schönermark die Bemerkung, dafs „die zauberkräftigen Namen wohl nicht Jedermann gleich der geschichtlichen Angabe offenbar sein sollten". Ich meine, dafs Schönermark die Zauberkraft der Glockeninschriften doch wohl zu hoch taxirt, wie ich es auch für viel zu weitgehend halte, wenn er annimmt, „dafs das Volk in seiner Unwissenheit auf die Schriftzeichen die Kraft der Gebete, die etwa in ihnen ausgedrückt waren, übertrug, denselben gewissermafsen Zauberkraft beilegte und sie deshalb nicht gern mehr entbehrte." Der des Lesens Kundige wird eine Inschrift, mag sie richtig oder verkehrt stehen, damals so gut haben lesen können, wie jetzt; für den des Lesens Unkundigen ist es aber gleichgültig, wie die Buchstaben stehen. Wenn nun Schönermark selbst sagt: „Das unmündige Volk überliefs sich in jenen von heidnischen Erinnerungen noch stark erfüllten Zeiten dem Aberglauben, und die Priester, die den geheimen Sinn der Buchstabenzeichen allein verstanden, verloren hierdurch nichts an ihrer Macht", so ist nicht wohl einzusehen, warum die verkehrt stehenden Buchstaben einen zauberkräftigeren Eindruck hervorgerufen haben sollen, als die richtig gestellten. Ich glaube überhaupt nicht, dafs die Beziehungen zwischen den Glockeninschriften und dem Volke so innige gewesen sind. Abgesehen von den Tagen des Glockengusses und der Glockenweihe, werden wie noch jetzt so auch damals nur die mit dem Läuten der Glocken und dem Oelen der Axen beauftragten Personen Gelegenheit gehabt haben, die Glocken häufiger und näher zu sehen, und nicht ist anzunehmen, dafs in den früheren Jahrhunderten die Leute öfter als jetzt die Thürme erklettert haben, um die Zauberkraft der Glockeninschriften auf sich wirken zu lassen. Mit der Angabe, dafs die Priester den geheimen Sinn der Buchstabenzeichen allein verstanden, steht es übrigens in Widerspruch, wenn Schönermark an anderer Stelle an den Umstand, dafs an manchen Glocken die einzelnen Buchstaben nicht zu Wörtern, sondern willkürlich, auch wohl alphabetisch zusammengestellt sind, die Bemerkung knüpft, dafs unter den Bestellern zumeist Niemand zu lesen verstand. Dafs die Geistlichen, die doch an erster Stelle an der Bestellung der Glocken betheiligt gewesen sind, selbst zur Zeit des gröfsten Tiefstandes der Bildung wenigstens haben lesen können, wird ernstlich auch wohl nicht in Zweifel gezogen werden können.

[12]) Auf dieser Glocke übersetzt Schönermark die Worte ⁝ AD LAVDEM ⁝ DNJNRI ⁝ JHVXPI mit: „Zum Lobe des Herrn, des Nazareners, des Königs der Juden, Jesu Christi". Sicherlich mit Unrecht. Denn selbst wenn die vorstehende, von Schönermark im Texte gegebene Punktirung richtig wäre, so zwänge dies noch durchaus nicht zu einer solchen Deutung. Die Blatt 2 Figur 12 mitgetheilte Abbildung zeigt aber folgende Punktirung: ⁝ DNJ ⁝ NRI ⁝ , es ist somit einfach zu lesen: *ad laudem domini nostri Jesu Christi.*

verzierten Glocken in ihrer oft prachtvollen Ausstattung den Beweis, dafs die gothische Kunst auch auf dem Gebiete des Glockengusses geradezu Mustergültiges geschaffen hat. Die Methode, die Buchstaben und Verzierungen durch Einritzen in den Glockenmantel herzustellen, pafst sich am vollkommensten dem Wesen der Glocke an, indem sie alle stärker hervortretenden, den Ton ungünstig beeinflussenden Theile meidet, aufserdem gewährt sie dem Künstler den allerfreiesten Spielraum: kaum minder frei als auf dem Papier kann er auf dem Lehm die Gebilde seiner Phantasie zum Ausdruck bringen.

Bei den gothischen Glocken erweitert sich die Rundung gleich am oberen Rande und schwingt dann in scharfer Biegung abwärts. Die Spätgothik ändert daran nichts, nur etwas bestimmter gestaltete sie die Form und etwas zarter bildete sie die Rippe. In der Herstellung der Inschriften aber griff eine neue Methode Platz. Seit der Mitte des XIV. Jahrh. fing man an, die Buchstaben in Wachs herzustellen und solche dem Glockenhemde aufzukleben. Man verfuhr dabei auf zweierlei Art: man schnitt entweder die Buchstaben aus einem Wachsstreifen mit dem Messer aus oder man stellte die Buchstaben her, indem man das Wachs in Formen prefste. Beide Verfahren, die sich unschwer voneinander unterscheiden lassen, sind gleichzeitig nebeneinander in Gebrauch gewesen, doch erhielt das letztere, gegenüber dem ersteren, welches in dem Ausschneiden der Buchstaben noch eine gewisse Eigenart zuliefs, allmählig den Vorrang. Die freie künstlerische Thätigkeit hatte damit ein Ende, der Modellkasten trat die Herrschaft an, die er bisheran auch behauptet hat. Es war derselbe Vorgang, der den Miniaturmaler und Bücherschreiber seiner Thätigkeit enthob und an Stelle ihrer freien Schöpfungen die Arbeit der Typen treten liefs. Neben den in Wachsmodellen hergestellten Buchstaben kommen freilich auch in dieser Periode noch eingeritzte Bilder vor; weitaus überwiegend sind aber die über Modellen hergestellten Bildwerke. An Stelle der Buchstaben-Verzierung treten Ornamente, welche das Schriftband einfassen und nach den einzelnen Giefsern natürlich verschieden sind, bei diesen dann aber nach demselben Modell sich meist wiederholen. Auch die Oehren der Krone erhalten oft einen reichen Schmuck. Die in Wachs ausgeführten Buchstaben zeigen nur seltener die Majuskelform; seit dem letzten Viertel des XIV. Jahrh. kommen auch in der Glockengiefserkunst die Minuskeln zur vollen Herrschaft. Gegen Ende des Mittelalters stieg die Technik des Glockengusses zu einer bis dahin unerreichten Höhe. Es wurden Glocken gegossen, die an Vollkommenheit noch heute kaum erreicht, geschweige denn übertroffen sind. Wenn Schönermark sagt, dafs im XVI. Jahrh. dem Glockengufs im Allgemeinen nicht mehr die frühere Sorgfalt zugewandt wurde, so pafst das nicht auf das erste Viertel des XVI. Jahrh. Das Ende des XV., der Anfang des XVI. Jahrh. bezeichnet die Periode der gröfsten Blüthe der Glockengiefserkunst. Mit Gerhard de Wou († 1517), der die „Gloriosa" zu Erfurt schuf — seit der Erstehung der Kölner Kaiserglocke zwar nicht mehr die gröfste, aber immer noch die vollendetste von allen Glocken, welche auf deutschen Thürmen hangen — war der Höhepunkt freilich überschritten; aber dafs auch nach ihm noch schöne Glocken entstanden, das zeigen die Güsse von Wolter Westerhues, wie auch manche Renaissanceglocke an die besten Werke der Glockengiefserkunst erinnert. Während bis 1530 die gothischen Minuskeln und bis 1550 gothisirende Lapidarbuchstaben herrschten, tritt von da ab die römische Lapidarschrift auf, die keinerlei besonderes Interesse erweckt; ungemein schön aber sind oft die Hochbilder, mit welchen die Glocken geziert werden. Im XVII. und XVIII. Jahrh. wie in der ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts stand, freilich mit manchen rühmenswerthen Ausnahmen, die Glockengiefserkunst auf sehr niedriger Stufe: schlechte Güsse, häfsliche Zierrathen, Inschriften, ebenso lang wie geistlos, Chronogramme kennzeichnen diese Periode. Mit dem Aufblühen, welches die religiöse Kunstthätigkeit auf allen Gebieten erlebte, erwachte auch der Glockengufs zu neuem Leben. Unterstützt von den reichen Hulfsmitteln der Neuzeit hat er in technischer Hinsicht sich zu grofser Vollkommenheit emporgeschwungen; seiner künstlerischen Aufgabe sucht er im Anschlufs an die spätgothischen Meister gerecht zu werden, wobei freilich in Folge des Gebrauches der Wachsformen zu Schrift und Schmuck von künstlerischer Eigenart nur wenig die Rede sein kann. Eine Aenderung in diesem sich durch seine Bequemlichkeit auszeichnenden Verfahren ist schon deshalb nicht zu erwarten, weil die enge Verbindung von Kunst und Handwerk, welche an erster

Stelle dazu beigetragen, den Erzeugnissen des Mittelalters eine künstlerische Weihe zu verleihen, sich heutzutage nur seltener findet. Selbst wenn man dabei bleibt, Schrift und Ornamentband auf dem Wege der Wachsformen herzustellen, wofür in einer Reihe von Glocken ja auch mustergültige Beispiele vorliegen, so wird es doch auch Fälle genug geben, in denen man einer besonders hervorragenden Glocke auch einen reicheren figürlichen Schmuck verleihen kann, indem man auf das in der Blüthezeit der gothischen Kunst geübte Verfahren zurückgreift. Wie wahrhaft Schönes in der einfachen Weise des Einritzens das Mittelalter geschaffen, hoffe ich demnächst an einigen Beispielen zeigen und damit zugleich darthun zu können, wie wünschenswerth es ist, endlich auch den Glocken den Schutz angedeihen zu lassen, dessen sie bislang noch fast völlig entbehren. Auch sie gehören zu den Kunstwerken, die nicht ohne die dringendste Noth und ohne die sorgfaltigste Prüfung vernichtet werden dürfen.[18]) — Dieses auch den mit dem Gegenstande weniger Vertrauten klar vor Augen geführt zu haben, ist ein hohes Verdienst der auf gründlichen Untersuchungen beruhenden und Dank ihrer vielen ganz vorzüglichen Abbildungen allgemein verständlichen Arbeit Schönermark's.

Freiburg (Schw.) W. Effmann.

[18]) Das einzige Museum, welches auch die Glocken in seinen Bereich gezogen hat, ist meines Wissens das Museum des westfälischen Alterthumsvereins zu Münster. Dank der Unterstützung der westfälischen Provinzialverwaltung ist es den Bemühungen des Museumsdirektors, Herrn Landesrath Plafsmann, gelungen, dort eine wohl einzig stehende Sammlung interessanter, zum Umgufs bestimmt gewesener Glocken anzulegen. Wird dieselbe, wie zu erwarten ist, systematisch vervollständigt und aufserdem durch Gypsabgüsse entsprechend ergänzt, so wird dieselbe in absehbarer Zeit einen Ueberblick über die Entwicklung der Glockengiefserkunst gewähren, wie er sonst nur durch weite Reisen und durch mühsames Ersteigen vieler Thürme gewonnen werden kann.

Bücherschau.

De historia palatii Romanorum Pontificum Avenionensis, comment. **Francisci Ehrle** S. J. Romae 1890, Typis Vaticanis.

Die hier auf 158 Seiten in 4⁰ erläuterten und mit 7 photographischen Tafeln versehene Baugeschichte des päpstlichen Palastes zu Avignon ist ein Auszug aus Ehrle's grofs angelegter Geschichte der päpstlichen Bibliothek während des XIV. Jahrh. (1295 bis 1417).

Der durch gelehrte Quellenforschung rühmlichst bekannte Herausgeber hat aus den alten Baurechnungen des päpstlichen Kämmerers reiche Auszüge abdrucken lassen. Sie betreffen die Jahre 1316 bis (1394) 1411 und geben uns einen neuen Einblick in die Bauführung des Mittelalters. Bei der geringen Zahl erhaltener Baurechnungen ist jede Veröffentlichung derselben mit Dank entgegenzunehmen, weil jede auf das Genaueste zeigt, wo, wie und womit man damals baute, zimmerte und malte. Für die Datirung der einzelnen Theile des grofsartig um zwei Innenhöfe gruppirten, mit verschiedenen Kapellen, Kirchen und Thürmen versehenen Palastes sind durch die neue Publikation bisher unbekannte und sichere Anhaltspunkte gewonnen. Wir müssen dafür auf die Arbeit selbst hinweisen, weil eine klare Darlegung ohne Zeichnungen schwer ist und zuviel Raum erfordern würde. Ehrle's Buch wird nicht nur Kunstforschern und Kulturhistorikern, sondern auch allen Denen wichtige Dienste leisten, die sich mit der Geschichte der Avignoner Päpste beschäftigen; läfst es doch die Einrichtung des Palastes, also die Lage der den einzelnen Beamten und Kommissionen, dem Schatz und der Bibliothek, dem Gottesdienst und den Audienzen zugewiesenen Räume erkennen. Es bietet dadurch ein plastisches Bild der päpstlichen Hofhaltung im XIV. Jahrh.

Beissel.

Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrh. in ihrer Entwickelung bis auf Dürer dargestellt von **Henry Thode**. Frankfurt a. M. 1891, Verlag von Heinrich Keller.

Wenn der Verfasser es unternahm, den künstlerischen Vorfahren Dürers auf dessen heimathlichem Boden nachzuforschen, so hatte er sich damit von selbst die schwierige Aufgabe gestellt, die älteste Malerschule Nürnbergs zu untersuchen. Sie war, wie alle alten deutschen Malerschulen, in Dunkel gehüllt: Bilder ohne Namen, Namen ohne Bilder. Dank seiner ganz aufsergewöhnlichen Gabe der Stilkritik und der Kombination hat er zu den hervorragendsten Nürnberger Gemälden die Meister gefunden und die ganze Entwickelung dieser in sich wie in ihren Folgen so bedeutsamen Malerschule in durchaus überzeugender und anschaulicher Weise geschildert, durch 82 beigefügte Abbildungen dem Leser das Urtheil über die Richtigkeit seiner Resultate wesentlich erleichternd. Mit so feinem wie bestimmtem Verständnifs für die Vorstellungen, auch die religiösen, ausgestattet, von denen die alten Meister beherrscht waren, prüft er ihre Schöpfungen so unbefangen und zutreffend, dafs nur einige kleine Mifsverständnisse begegnen. Der Ursprung der Nürnberger Tafelmalerei wird unter sehr lehrreicher Betonung der mafsgebenden Gesichtspunkte dargelegt und dann sofort als der erste grofse Meister (im Anfang des XV. Jahrh.) Berthold eingeführt, der

Schöpfer des unvergleichlichen Imhof'schen Altares (in der St. Lorenzkirche) und zahlreicher anderer vom Verfasser nachgewiesener Gemälde, die Kraft mit Innigkeit, Naturwahrheit mit idealer Auffassung wunderbar vereinigen. Während seine Bilder Einflüsse der Prager Malerschule verrathen, weisen die Schöpfungen seines ihm durchaus ebenbürtigen Nachfolgers Pfenning, dessen Hauptwerk der Tucher'sche Altar (in der Frauenkirche zu Nürnberg) ist, mehr auf niederländische Einwirkung hin. Seine Schüler ragen bereits in die zweite Hälfte des XV. Jahrh. In ihr steht zunächst im Vordergrunde Hans Pleidenwurff, herrlich in der Zeichnung, in der Farbengebung, im Ausdruck. Er wird bis auf Dürer nur noch erreicht von seinem Sohne Wilhelm, welcher der Stiefsohn von Michael Wolgemut war. Der letztere mufs sich gefallen lassen, des Glorienscheines entkleidet zu werden, mit welchem die Kunstgeschichte ihn bisher umgeben hatte. Thode weist ihn als einen mittelmäfsigen Maler, aber als einen grofsen Unternehmer nach, in dessen Werkstatt auf seinen Namen zahlreiche Bilder ausgeführt wurden von ihn hoch überragenden Schülern, unter denen wiederum die Lehrer von Albrecht Dürer waren. In ihm findet die Nürnberger Malerschule ihre höchste Vollendung, in dieser Hinsicht ihre Kölner Schwester übertreffend, mit der sie bis dahin in ganz analogen Phasen sich entwickelt hatte. Denn die letztere wurde zuletzt vom flandrischen Einflusse absorbirt, während jene diesen in sich aufnahm, um ihn in Dürer zur höchsten Blüthe nationaler Kunst zu entfalten. — Möchte der Verfasser sich entschliefsen, auch die Entwickelung der ältesten Kölner Malerschule zu erforschen! Das ist der Wunsch, der sich dem Leser aufdrängt bei der Lektüre dieses vortrefflichen Buches. Schnütgen.

Traité d'iconographie chrétienne par Mgr. X. Barbier de Montault. Orné de 39 planches comprenant 394 dessins par M. Henri Nodet. Deux volumes. Paris 1890, Louis Vivès, libraire-éditeur.

Seitdem Didron sein epochemachendes »Manuel d'iconographie chrétienne, greque et latine«, Paris 1845, herausgab, haben französische und in neuerer Zeit auch belgische Kunstgelehrte sich in hervorragendem Mafse mit dieser Wissenschaft beschäftigt, die eine grofse archäologische Bedeutung und einen fast noch gröfseren praktischen Werth hat. Gerade ihrer Vernachlässigung und Unkenntnifs sind die zahllosen Irrthümer und Willkürlichkeiten, die Massen von oberflächlichen und öden Darstellungen zuzuschreiben, welche noch fortwährend in den Bilderkreis unserer Kirchen sich eindrängen. Für ihn sind nicht die Gedanken Einzelner mafsgebend, wären sie noch so geistvoll und fromm, sondern die Bestimmungen der Kirche bezw. die bildliche Ausgestaltung, welche ihre Wahrheiten und Ereignisse im Laufe der Zeit unter ihren Augen erfahren haben. Ein überaus reiches Leben ist es, welches sich auch in dieser Hinsicht innerhalb der Kirche entfaltet hat, und mit besonderer Freude und Dankbarkeit ist zu begrüfsen, was berufene Forscher aus dieser unerschöpflichen Quelle fort und fort zu Tage fördern. Als einer der fruchtbarsten und zuverlässigsten auf diesem Gebiete wie auf dem der gesammten kirchl. Kunstarchäologie erscheint der Verfasser der vorliegenden Ikonographie, die nur den Anfang bilden soll von einem grofsen Werke, mit welchem er seine ausgedehnten archäologischen Veröffentlichungen krönen zu wollen scheint; denn er spricht in der Vorrede von fünf Abtheilungen, in welche er sein Werk gliedern und von der Symbolik, die als dessen zweiter Theil schon bald erscheinen werde. — In neunzehn Bücher zerlegt er sein vorliegendes Handbuch und in den einzelnen Kapiteln ist das ganze umfassende Material, welches gerade durch die langjährigen Studien des Verfassers eine so grofse Ausdehnung gewonnen hat, so vollständig und übersichtlich zusammengetragen, dafs man das Ganze, zumal mit seinen detaillirten Registern, zugleich als ein Nachschlagebuch gebrauchen kann. Die auf 39 Tafeln zusammengestellten 394 Abbildungen, welche den verschiedensten Zeiten und Ländern, vornehmlich aber dem Mittelalter und der französischen Kunst entnommen sind, erläutern und ergänzen den Text in einer zumal für die ausübenden Künstler und deren Berather höchst vortheilhaften Weise. — Möge der Wunsch des Verfassers sich erfüllen, dafs das Studium der Ikonographie dem Klerus immer mehr zu einer angenehmen Nebenbeschäftigung werde! Möge uns aber auch bald ein deutscher Archäologe mit einem kurzen Handbuch dieser Wissenschaft beschenken unter besonderer Berücksichtigung der eigenartigen Entwickelung, welche sie in Deutschland genommen hat! Ein solches Buch ist ein gar dringendes Bedürfnifs. B.

Die dekorative Kunststickerei. I. Aufnäh-Arbeit. Von Frieda Lipperheide. Liefg. 2 mit 6 Tafeln in gr. Fol. und VIII nebst 72 Seiten Text mit 164 Abbildungen in 4°. [Preis 15 Mk.] Berlin 1890, Verlag von Franz Lipperheide.

Diese Lieferung bringt den ersten Theil der „dekorativen Kunststickerei", die „Aufnäh-Arbeit", zum Abschlufs, deren erste Lieferung in dieser Zeitschrift, I. Jahrg. Sp. 85, besprochen ist. Die wiederum ganz vorzüglich ausgeführten Holzschnittblätter und Musterbeilagen nebst den beiden entzückenden Farbendrucktafeln begleitet der ungemein reich illustrirte Text, welcher in überaus anschaulicher und instruktiver Weise die Applikationstechnik erläutert und die Foliotafeln beider Lieferungen in kleinerem Mafsstabe wiederholt, so dafs hier für den äufserst mäfsigen Preis von 5 Mk. der Inhalt des Ganzen in hinreichend grofsem Formate geboten wird. Dieses Entgegenkommen verdient alle Anerkennung und wärmsten Dank, denn es handelt sich hier um eine ebenso wirkungsvolle als einfache Technik, der unsere Zeitschrift auch für den kirchlichen Gebrauch wiederholt unter Vorlage neuer Muster angelegentlichst das Wort geredet hat. Für diesen empfiehlt sich ganz besonders die (als grofse Seltenheit zu betrachtende) spätgothische Bordüre aus dem erzbischöflichen Museum zu Utrecht, die als Kasel- bezw. Dalmatiken- oder Chormantel-Stab vorzüglich sich eignet und an der Hand der vorliegenden Anleitung leicht ausführbar ist. Schnütgen.

INHALT

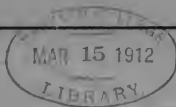
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Mai 1891.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

IV. JAHRG. HEFT 3.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1891.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewahlt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwahlte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor KOTTHOFF (PADERBORN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN).
Dr. STRATER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRATER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.





Westfälisches Altargemälde des XV. Jahrh. im Museum zu Münster.

Abhandlungen.

Mittheilungen über Antependien.

Mit Abbildung und Lichtdruck (Tafel III).



ls Mittelpunkt der Gottesverehrung ist der Altar die heiligste Stätte des Gotteshauses; er ist der h. Tisch, auf welchem das unblutige Opfer des Neuen Bundes von dem Priester dargebracht und der Heiland im Sakramente unter der Gestalt des Brodes unter uns weilend von uns verehrt wird. Der Heiligkeit des Altares entsprechend und zum Ausdrucke der gebührenden Ehrfurcht wurde von der Kirche dem Bau, der Ausstattung und dem Schmucke desselben zu allen Zeiten und überall eine ganz besondere Sorge zugewendet, so dafs der gröfste Reichthum von kostbarem Material und künstlerischer Zier alle Theile des Altares umfafste. Daher ist es gewifs geeignet, dafs die Frage des Schmuckes des Altares und seiner Geräthe, sei es der aus alter Zeit vorhandenen oder der neu zu errichtenden, in diesem Blatte mit besonderer Sorgfalt nach allen Seiten hin in Erörterung gezogen wird, und dementsprechend ist auch dieselbe in manchen Abhandlungen bereits in dieser Zeitschrift in Bezug genommen. Zur Fortfuhrung dieser Bestrebung möge im Anschlusse an eine nähere Beschreibung zweier mittelalterlicher gemalter Vorsatztafeln die Ausschmückung der Vorderseite des Unterbaues des Altares, also das Antependium, auch im Allgemeinen hier einer kurzen Besprechung unterzogen werden.

Die Anordnung und die Art des Schmuckes des Antependiums wird, wie es selbstredend ist, durch die Struktur, den Stil und auch durch das Material, welches zum Aufbau des Altares zur Verwendung gebracht worden, direkt bedingt, und die mannigfaltigen Wandlungen, welche in der Geschichte des Entwickelungsganges des Altarbaues in den verschiedenen Zeiten je nach den kirchlichen Verhältnissen, den liturgischen Bedürfnissen, den herrschenden Stilarten und Geschmacksrichtungen sich gezeigt haben, spiegeln sich auch in der Behandlung der Antependien wieder. Die Geschichte des Baues und der Ausrüstung des Altares für alle Jahrhunderte der christlichen Zeit ist durch verschiedene wissenschaftliche Arbeiten, welche durch ebenso grofse Sorgfalt des Studiums als sachkundige Behandlung sich auszeichnen, klar und sicher festgestellt,[1]) und kann auf diese hingewiesen werden. Wie der Erlöser bei der Feier des h. Abendmahles sich unzweifelhaft eines Tisches bediente,[2]) so hat auch der h. Petrus an einem Tische von Holz das Mefsopfer dargebracht,[3]) und die Form des Tisches ist daher in gewisser Weise grundlegend für die Entwickelung des Altares geblieben. Auch in den Katakomben stellten nachweislich die ersten Christen zur Feier der h. Geheimnisse hölzerne Tische auf, und vielfach neben die Gräber der Martyrer. Aber auch schon in der ersten Zeit des Christenthums brachte man das h. Opfer dar auf den Gräbern der Martyrer, auf der Platte, welche den Sarkophag deckte, in den dazu hergerichteten Arcosolien, von denen manche in den römischen Katakomben noch sichtbar sind. — Zu der Form des Tisches trat also hiermit auch die Form des Sarkophages oder eines geschlossenen Unterbaues für den Altar, sodafs also in der späteren Zeit die steinerne Platte des Altartisches entweder offen auf einer oder mehreren Säulen, oder auf einem halb oder ganz geschlossenen Unterbaue ruht. Die Altäre mufsten in jedem Falle zu allen Zeiten Reliquien der

[Die obige Initiale ist einem spätgothischen Graduale der St. Kunibertkirche in Köln entnommen.] D. H.

[1]) Dr. A. Schmid »Der christliche Altar«. — Fr. Laib u. Schwarz »Studien über die Geschichte des christlichen Altars«. — H. Otte »Handbuch der christlichen Kunstarchäologie«. — F. X. Kraus »Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer«. — Martigny »Dictionaire des antiquités chrétiennes«. — E. F. A. Münzenberger »Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands«.

[2]) Der Ueberlieferung nach ist die Tafel dieses Tisches im Schatze des Laterans aufbewahrt. Schmid a. a. O. S. 45.

[3]) Im Altare des Laterans befindlich. Schmid a. a. O. S. 46.

Martyrer enthalten und mufsten nach späterer, allgemeiner Anordnung aus Stein bestehen, wobei jedoch eine hölzerne Umkleidung des Unterbaues nicht ausgeschlossen war. —

Während in frühester Zeit auf dem Altartische sich aufser den kirchlichen Gefäfsen nur ein Kreuz und die Leuchter befanden und auch nur befinden sollten, ging man in der Entwickelungsgeschichte des Altares allmälig weiter, es wurden zunächst Diptychen, dann auch Reliquiarien auf denselben gestellt, oder auch Reliquienschreine in einem an der Rückseite des Altares befindlichen Aufbau niedergesetzt; ferner wurden Tafeln mit bildlichen Darstellungen *(superfrontale, retabulum)* von Holz, Metall oder Stein (auch von gewebten oder gestickten Stoffen) auf dem Altar angebracht, welche eine Art von Rückwand bildeten. Hieraus entwickelten sich dann weiter die Flügelaltäre und im Anschlufs an diese in späterer Zeit auch die hohen, bis in das Gewölbe der Kirche ragenden Aufbauten derselben. — Das Sakrament wurde zunächst nicht auf dem Altare aufbewahrt, sondern in besonderen, dafür bestimmten Räumen, später bei den mit einer Ueberdachung versehenen Altären (Ciborium-Altar) in einem aus der Ueberwölbung frei herabhängenden Gefäfse *(peristerion)* und dann weiter in einem zur Seite befindlichen Schreine (Sakramentshaus), welches besonders in der Zeit des gothischen Stiles eine reiche Entwickelung erhielt. Die Exposition des Sakramentes auf dem Altar wurde erst im XIII. Jahrh. üblich, und damit, sowohl um das Sakrament aufzubewahren, als auch um dasselbe dort zu exponiren, wurde das Tabernakel ein wesentlicher Theil des Altares. — Bei allen Veränderungen in der geschichtlichen Entwickelung des Altares zeigt sich jedoch stets das Bestreben, die Vorderseite des Altar-Unterbaues mit reichem Schmuck zu versehen, welcher in der mannigfachsten Weise, und zwar unter Anwendung verschiedener Materialien zur Ausführung gebracht wurde.[4]) Ueber Vorsatztafeln aus edlen Metallen, aus Gold und Silber mit künstlerischem Schmuck und Edelsteinen geziert, wird uns schon aus dem IV. Jahrh. berichtet, ebenso finden wir seit dieser Zeit Beschreibungen und Mittheilungen über Behänge des Altares von kostbaren Stoffen, mit kunstvollen Stickereien, mit Goldverzierungen, Perlen und dergl. ausgestattet, welche an der Vorderseite des Altares, an der Platte angebracht wurden. Dann ferner kommen kunstreiche Arbeiten aus Stein, Marmor, Schnitzereien in Holz, Malereien auf Holztafeln, auch auf Stoffen, Arbeiten in Leder und dergl. zur Anwendung; kurz in jeder Art und in jedem Material war man bestrebt, einen reichen und würdigen Schmuck herzustellen. Da wohl die Anwendung von reichen Stoffen die am allgemeinsten übliche war, ist die Bezeichnung Antependium zum allgemeinen Gebrauch gelangt, selbst auch für Vorsatztafeln aus festem Material, die nicht vorgehängt werden. — Einen auch nur ganz flüchtigen Ueberblick zu geben über die sehr werthvollen oder künstlerisch sehr hervorragenden Antependien aus den verschiedenen Zeiten, welche entweder ganz oder in Theilen erhalten, oder durch eingehende Beschreibungen oder Abbildungen unserer Kenntnifs überliefert sind, würde sehr weit führen und die Grenzen des hier gebotenen Raumes weit übersteigen, da seit dem Kaiser Konstantin und seiner Mutter, der h. Helena, Päpste, Kaiser, Könige und Kirchenfürsten, Stifter und reiche Kirchen zu allen Zeiten die reichsten Mittel zum Schmucke der Antependien zu verwenden geeifert haben. Bei dem überaus grofsen Reichthum von Mittheilungen und eingehenden Nachrichten über solche Werthobjekte und Kunstwerke[5]) hat sich dennoch aus dem ersten Jahrtausend von denselben, soweit sie aus edlen Metallen, Gold oder Silber, oder reichen Geweben und kunstreichen Stickereien bestanden, fast nichts bis auf unsere Zeit erhalten. Nur ist zu erwähnen die mit reichem Schmelzwerk und Edelsteinen gezierte Altarumkleidung in S. Ambrogio zu Mailand aus dem IX. Jahrh. und die etwa hundert Jahre jüngere, mit reichen Darstellungen in Email versehene Palla d'oro in St. Marco zu Venedig. Nahe in der Zeit zu diesen stehen noch einige hervorragende und sehr bekannte Arbeiten, unter andern das mit Goldblech überzogene Antependium des Kaisers Heinrich II. im Dome zu Basel aus dem Anfange des XI. Jahrh., welches im Anfange dieses Jahrhunderts verkauft, sich jetzt im Musée Cluny zu Paris befindet; die

[4]) Bei freistehenden Altären wurden alle vier Seiten des Unterbaues mit Schmuck versehen.

[5]) »Liber pontificalis« n. Anastasius Bibliothecarius. — Vergl. »Die Schatzverzeichnisse vieler Kathedralen und anderer Kirchen. — Ferner Dr. Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters«, Bd. III S. 50 u. ff. — Dr. Fr. Dittrich »Zeitschrift für christliche Kunst«, Jahrg. III Sp. 174.

mit reichen Darstellungen in Email gezierte, später in ein Retabulum geänderte Tafel des Nikolaus von Verdun zu Klosterneuburg bei Wien aus dem XII. Jahrh. und ein Antependium aus vergoldetem Kupfer mit Email im Kloster Komburg bei Steinbach in Schwaben. Gleichfalls noch dem XII. Jahrh. gehört die gemalte Holztafel der Walburgiskirche zu Soest an, jetzt im Provinzialmuseum des Kunstvereins zu Münster befindlich,[6]) während diejenige des Klosters Lüne bei Lüneburg bereits dem XIII. Jahrh. zuzuschreiben ist. Aus der weiteren Entwickelung bieten aller Orten die Kirchen Beispiele jeglicher Art der Behandlung der Antependien. Es sei mir nur gestattet, in näherer Beschreibung unter Beigabe einer Illustration (vergl. Sp. 82) auf ein gemaltes mittelalterliches Antependium einzugehen, welches aus der Wiesenkirche zu Soest, wohl von dem Hochaltar derselben stammend, sich zur Zeit im Provinzialmuseum des Westfälischen Kunstvereins zu Münster befindet, und eine eingehendere Erörterung bisher noch nicht gefunden hat.[7])

Dieses Antependium besteht aus einer Tafel von Eichenholz, 7 *cm* dick, $1{,}4^1/_2$ *m* hoch und 3,43 *m* breit, welche mit einem flachen Rande umgeben ist, der mit der nach innen leicht profilirten Abfaserung eine Breite von 11 *cm* hat. In dem flachen Rande, der mit goldigen Weinblättern auf wechselnd röthlichem und braunem Grunde belegt ist, sind in gleichen Abständen sechszehn vertiefte Rundungen angebracht; in den unteren sieben ist die Malerei zerstört; die oberen neun zeigen kräftig und lebendig gemalte Köpfe, ohne Zweifel Propheten des Alten Bundes, deren Kopfbedeckung zum Theil einem Biret ähnelt, zum Theil in einer runden, faltigen, mit einer Spitze versehenen Mütze besteht; nur der in der Mitte oben befindliche trägt eine Krone, stellt also vermuthlich den König David dar. —

Die innere Fläche mit Goldgrund ist umgeben von einem schmalen, rothen, durch goldene Kreuzblumen (Lilien, Gleven) belebten Rande und wiederum durch einen rothen Streifen in drei Abtheilungen zerlegt, von welchen die mittlere etwas schmaler ist, als die beiden seitlichen. Die mittlere Abtheilung wird ausgefüllt durch einen an seinem inneren Rande mit gothischem Mafswerk gezierten Vierpafs, dessen innere Spitzen, ebenso wie die der Bogen oder Nasen, in ein Blatt oder eine Kreuzblume auslaufen. In dem Vierpasse befindet sich der thronende Heiland, auf einem Regenbogen sitzend, in feierlicher und ernster Haltung, die rechte Hand mit sehr verschränkter und verzeichneter Armbewegung erhoben; die drei ersten Finger sind ausgestreckt, die beiden andern zusammengelegt, also segnend nach lateinischem Ritus, oder etwa zur Andeutung des Lehrens. Die linke Hand stützt sich auf ein offenes Buch, auf dessen rechtsseitigem Blatte die Worte zu erkennen sind: *„Ego sum alpha et o, primus et novissimus“*. Die weiter vorfindlichen Buchstaben sind gröfstentheils zerstört, daher die Worte nicht mehr lesbar.[8]) Auf dem linken Blatte ist zu lesen: *„Ego clavis David dicit Dominus, qui est, et qui erat et qui“*.[9])

Die Tunika Christi ist blafsroth, am Halsausschnitt mit einer reichen Goldverzierung versehen; der in weiten Falten herabfallende Mantel, welcher die rechte Schulter freiläfst, ist roth mit einem goldenen Blattmuster geziert, die Unterseite grün. Die Gesichtsform ist oval, die Züge sind herbe und nicht schön und zum Theil durch etwas harte Linien gezeichnet. Haar und Bart sind von dunkler Farbe, das Haar fällt in langen Locken auf die Schultern herab, ist aber am Kopf und Hals eng angedrückt, wie dies auf manchen Bildern des Antlitzes Christi aus dem frühen Mittelalter der Fall ist. Der Nimbus ist durch ein Arkadenmuster in dunkelbrauner Farbe belebt, auch das Kreuz in demselben durch solche Striche bezeichnet.

Die durch den Vierpafs gebildeten Zwickel der Abtheilung enthalten in der hergebrachten Darstellung und Anordnung, geschickt dem Raume eingefügt, die Symbole der vier Evangelisten. Auf den Spruchbändern beim Löwen und Rind ist die Aufschrift verwischt, beim Adler die Bezeichnung „S. Johannes“ erhalten;

[6]) Vergl. meine Schrift: »Die älteste Tafelmalerei Westfalens«.

[7]) Lübke »Die mittelalterliche Kunst in Westfalen« S. 388. — Schnaase »Geschichte der bildenden Künste«, Bd. 6 S. 430. — Nordhoff »Die Soester Malerei unter Meister Conrad« (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 67 S. 121).

[8]) Apokalypsis XXII 13. Die noch vorhandenen Buchstaben berechtigen zu der Annahme, dafs die im Vers 13 folgenden Worte *principium et finis* nicht dort gestanden haben.

[9]) Apokalypsis III 7 und I 8; Isaias XXII 22, XLI 4 und XLIV 6.

der Engel des Matthäus hält ein Buch in der linken Hand, während seine Rechte mit aufgerichtetem Zeigefinger erhoben ist; ein Spruchband fehlt hier, dagegen ist über dem Engel die Bezeichnung „S. Mattheus" mit weifsen Buchstaben auf den rothen Rand gesetzt. —

Die seitlichen beiden Abtheilungen sind durch leichte Säulen mit Spitzbogen arkadenartig in vier Felder getheilt, in welchen je eine Figur eines Heiligen sich befindet; die Spitzbogen, von aufsen mit Krabben versehen, laufen in eine Kreuzblume aus, und sind von innen mit leichtem, gothischem Mafswerk geziert, welches strenge, frühgothische Formen zeigt.

Zunächst an der rechten Seite Christi steht die h. Maria und wendet sich in zarter und leichter Haltung und Bewegung zu Christus hin. Sie trägt eine reichgezierte Krone, ein weifses, auch auf die Schultern sich legendes Kopftuch, ein grünliches Kleid und einen röthlichen Mantel mit gelblicher Unterseite. In der rechten Hand hält sie ein kleines rothes Buch, während sie die linke zu Christus erhebt.

Zu ihren Füfsen kniet eine kleine Donatorenfigur mit langem, dunklem Haar und einem graublauen, in schmale Falten sich legenden Gewande, die Hände auf die Brust gelegt und den Kopf hinauf zu Christus gerichtet. Auf dem in die Höhe laufenden Spruchbande sind die Worte: „*Propicius esto michi*" zu erkennen. —

Weiter links in dem folgenden Felde steht eine überaus zarte und schlanke Figur mit blondem, lockigem Haar, ohne Zweifel der h. Johannes der Evangelist; in der linken Hand hält er ein kelchartiges goldenes Gefäfs, über welches er die rechte, wie segnend, ausstreckt. Ob aus dem Kelche, wie dies vielfach bei der Darstellung des Heiligen der Fall ist, eine Schlange oder ein Drache sich erhebt, zur Andeutung des durch seinen Segen unschädlich gemachten Giftes, ist nicht zu erkennen, scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein. — Das faltige Gewand des Heiligen ist grau, der Mantel roth, die Unterseite grün.

Die dann folgende weibliche Figur trägt ein röthliches, faltiges Gewand, über welches ein weiter grüner Mantel mit scharlachrother Unterseite herabfällt; das Kopftuch, einen erhöhten Kopfputz verdeckend, ist weifs und reicht bis auf die Schultern; ebenso ist die feine Stirnbinde weifs. Neben dem Kopftuche ist von dem hellblonden Haar ein wenig sichtbar. Sie hält in der rechten Hand ein in geraden Linien aufstrebendes eckiges Gefäfs, an dessen spitzen Deckel die linke Hand in einer gewissen Ehrfurcht andeutenden Bewegung sich anlehnt.

Es ist schwer eine Entscheidung zu treffen, welche Heilige hier zur Darstellung gebracht werden soll. Man kann an die h. Magdalena mit einem Salbengefäfs, an die h. Walburgis mit einem Oelgefäfs, an die h. Barbara mit einem Thurm und an die h. Clara mit einer Pixis, in welcher das h. Sakrament enthalten ist, denken. Ich glaube, die Wahrscheinlichkeit spricht für die h. Magdalena. Auffallend erscheint es, dafs diese Figur, als die einzige, sich nicht zu dem in der Mitte thronenden Heilande, also nach rechts, hinwendet, sondern geradeaus schaut. Aus diesem Umstande auf die h. Clara zu schliefsen, welche also selbst den Heiland in dem Gefäfse tragend, defshalb nicht zu seinem Bilde in der Mitte sich hinwendete, ist wohl zu kühn, zumal die Gewandung nicht auf eine Ordensfrau schliefsen läfst.

Die letzte Figur nach links stellt einen Ritter dar in Rüstung (Ringpanzer) mit Schwert, Schild und einer Krone auf dem Haupte. Ueber dem Panzerhemd trägt er ein farbig und goldig gemustertes, kurzes Oberkleid und ferner einen langen rothen Mantel mit Pelzfutter. Ohne Zweifel müssen wir in demselben den h. Patroklus erkennen, der in Soest, nach Uebertragung seiner Reliquien dorthin, eine ganz besondere Verehrung genofs, und auch zum Patron des Domes gewählt worden war. Auf dem Schilde befindet sich ein goldner, einköpfiger, rechts schauender Adler, wie dies auch bei andern Darstellungen dieses Heiligen in Soest der Fall ist. Die Krone ist jedoch eine ungewöhnliche Zugabe.

An der linken Seite Christi, zunächst dem Mittelfelde, steht zuerst der h. Johannes der Täufer, mit dunklem Haar in gelblichem, haarigem Gewande und grauem, roth gefüttertem Mantel. In der rechten Hand hält er, der auch in romanischer Zeit schon hervortretenden Gewohnheit entsprechend, eine oben mit einem Kreuze gezierte Scheibe, auf welcher sich das Lamm Gottes mit einer Fahne und einem Kelch befindet, in welchen sich ein Blutstrahl aus der Brust des Lammes ergiefst.

Zu den Füfsen des h. Johannes kniet in sehr kleiner Figur ein Donator in geistlicher Gewandung mit erhobenen Händen. Auf dem

sich in die Höhe windenden Spruchbande ist das Wort „*miserere*" noch zu erkennen.

Dann folgt nach rechts die Figur eines Heiligen mit weifsem Haar und Bart, in blafsröthlichem, langem Gewande und rothem Mantel, dessen Umschlag grün ist. In der linken Hand trägt er ein braunes, gerades Kreuz, auf welches er mit der rechten hinweist. — Es ist anzunehmen, dafs der Apostel Simon dargestellt ist; auch die Art der Gewandung spricht für einen Apostel, während jedoch die Schuhe hier sowohl, als bei dem h. Johannes Evangelista als durchaus ungewöhnlich erscheinen.

Dann weiter rechts befindet sich in grünlichem Kleide, mit blafsrothem, unterseitig dunkelrothem Mantel die h. Katharina; sie wird durch ein gezacktes Rad, welches sie in der rechten Hand trägt, und durch ein Schwert in der linken charakterisirt.

Endlich zu äufserst auf der linken Seite steht ein heiliger Bischof mit Stab *(pedum)*, dessen Krümmung *(curvatura)* mit gothischem Blattwerk geziert ist; in der linken Hand hält er ein Buch und trägt eine Kasel *(paenula)* in der Glockenform, welche, durch die Arme aufgehoben, sich in kräftige Falten legt. Dieselbe ist roth und gold gemustert, die Unterseite grün; die Tunika ist blafsroth mit goldgemustertem Rand, die Albe grauweifs. Ueber der Kasel liegt das Pallium mit kleinen schwarzen Kreuzen besetzt. Die goldgestickte Parura oder Plaga des Schultertuchs *(amictus, humerale)* ragt als ein aufrechter, steifer Kragen am Hals aus der Kasel hervor. Die Mitra ist weifslich, mit schmalem *circulus* und *titulus* und ziemlich spitz geformt, auch an der Vorderseite mit goldgesticktem Ornament versehen. Es ist anzunehmen, dafs der h. Augustinus dargestellt ist, jedoch eine bestimmte Bezeichnung nicht möglich, da ein spezielles Attribut fehlt.

Die Zwickel der Bogen sind in sehr entsprechender und zierlicher Anordnung durch zehn Engel mit blondem, gelocktem Haar, farbigen Gewändern und bunten Flügeln ausgefüllt; vier Engel erheben anbetend die Hände, die übrigen sechs musiziren auf verschiedenen Instrumenten, Geige, Guitarre, Zither, Psalterium, welches ebenso wie die Zither mit einem Plektrum geschlagen wird, und endlich ein Querstab, der mit mehreren Glöcklein behängt ist.

Betrachtet man nun das Antependium im Ganzen, so erkennt man in der gesammten An-



ordnung und Behandlung ein feines Gefühl für Stilisirung und Schönheit, welches sich in der Eintheilung in Abtheilungen und Bogenstellungen und Ausfüllung derselben durch die figürlichen Darstellungen geltend macht.

Die einzelnen Gestalten verbinden mit einer ruhigen Würde zugleich grofse Zartheit und Innigkeit, und zeigen, obschon sie sich, mit einer Ausnahme, sämmtlich nach der Mitte zu Christus hinwenden, doch eine mit richtigem Gefühl hergestellte Mannigfaltigkeit der Bewegungen. Die Gewänder fallen in reichem, mit Geschick behandeltem Faltenwurf herab, welcher sich den Bewegungen des Körpers und den sehr schlank gebildeten Gestalten in durchaus entsprechender Weise anschliefst. Einige der Figuren zeigen bereits einen leisen Anfang der Durchbiegung des Körpers, welche in spätgothischer Zeit uns vielfach in unangenehmer Uebertreibung entgegentritt. — Die Köpfe sind von ovaler Form. Die Gesichtszüge müssen zum Theil als nicht schön bezeichnet werden — besonders ist dies bei Christus der Fall —, und zeigen noch einen Anklang an die herbe, in dunklen Linien ausgeführte Zeichnung der romanischen Zeit, obschon bereits die Verarbeitung der Farben in Licht und Schatten in den Köpfen und den Gewändern mit Verständnifs vorgenommen ist und eine entwickelte Sicherheit und Kunstfertigkeit verräth. Die Hände sind lang und dünn mit auffallend arger Verzeichnung, welche mit der in denselben erkennbaren Feinheit der Empfindung im Widerspruch steht; der rechte Arm Christi ist völlig verzeichnet.

Obschon die Farben leicht und flüssig gemalt sind und auch, wie schon bemerkt, die Behandlung von Licht und Schatten Sicherheit und Uebung erkennen lassen, so ist der Farbenauftrag doch noch etwas roh und die Färbung eintönig wie der Lebhaftigkeit ermangelnd. Im Ganzen aber bietet das Werk ein sehr interessantes Mittelglied zwischen der ernsten und herben romanischen Malerei und dem zarten und innigen Idealismus der Kölner Schule und der Soester wie Liesborner westfälischen Malerei des späteren Mittelalters; es zeigt sich, wie sehr den Künstler bereits die Innigkeit und Wärme des Gefühls beseelt, wie aber dieselbe aus Mangel an technischer Entwickelung von ihm noch nicht zur entsprechenden Darstellung gebracht werden konnte. Aufser der ovalen Form der Köpfe zeigt sich hier auch die so manchen Werken der späteren westfälischen Kunst eigenthümliche Behandlung der Lippen.

Die Behandlung der figürlichen Darstellungen und insbesondere die der Ornamente, und auch des Mafswerkes in den Spitzbogen rechtfertigt die Annahme, dafs das Gemälde etwa der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. angehört.[10])

Es möge mir nun gestattet sein, eine kurze Besprechung eines anderen altwestfälischen Bildes unter Beigabe einer Nachbildung (Lichtdrucktafel III) anzuschliefsen, welches wohl ungefähr der Mitte des XV. Jahrh. angehörend, also etwa am Ende der idealistischen Richtung der Soester Schule steht, deren Schönheiten und Vorzüge hier gewissermafsen auszuklingen scheinen. Erst im Jahre 1882 wurde dasselbe wieder aufgefunden; es befand sich als Antependium an dem Altar einer Hauskapelle des Gutes Althaus bei Nordwalde, einige Meilen nordwestlich von Münster, war aber durch ein vorgesetztes, mit Barock-Ornamenten bemaltes Antependium vollständig verdeckt, und kam nach zufälliger Entfernung dieses letzteren zum Vorschein. Durch Schenkung gelangte es in das Provinzialmuseum des Westfälischen Kunstvereins und zeichnet sich durch eine ungewöhnliche glückliche Erhaltung aus, die es zum grofsen Theile wohl dem vorgesetzten Barockwerk zu verdanken hat.

Auf einer Eichenholztafel von $1{,}5^1/_2$ *m* Höhe und 1,65 *m* Breite, welche mit einer schmalen, schwach profilirten Umrahmung umgeben ist, sehen wir auf Goldgrund den h. Nikolaus, Bischof von Mira, umgeben zu beiden Seiten von den vier lateinischen Kirchenvätern; mit dem vollsten Glanze leuchtender und kräftiger Farbengebung und dem gröfsten Reichthum und Schmucke der Gewandung treten uns diese fünf Gestalten in ernster und würdiger, aber zugleich mannigfach bewegter Haltung entgegen. Der h. Nikolaus in der Mitte erhebt segnend in würdiger Bewegung die Rechte, während er mit der linken Hand den Bischofstab *(pedum)* hält, dessen Nodus und Krümmung mit reichem gothischem Ornament verziert sind; auch ist der Stab mit einem reich behandelten Sudarium versehen.

Je zwei Kirchenväter zu beiden Seiten neigen sich ein wenig einander zu, sodafs eine an-

[10]) Vergl. Nordhoff »Die Soester Malerei unter Meister Conrad«, Heft 67 S. 121.

genehme Bewegung und Mannigfaltigkeit der Haltung bewirkt wird, ohne Unruhe zu geben, oder den Zusammenhang der Gruppe zu schädigen. Die Köpfe der Figuren sind von hervorragender Schönheit und zeichnen sich durch einen sehr frommen und innigen Ausdruck und eine sehr zarte Behandlung aus; jedoch ist allerdings zuzugeben, dafs eine gewisse, leise Aehnlichkeit in den Gesichtszügen[11]) bei den fünf Figuren zu erkennen ist. Die Zeichnung und Bewegung der Hände ist gleichfalls von besonderer Schönheit und zeugt von einer sehr feinen Empfindung und einem entwickelten Schönheitsgefühl. Mit Ausnahme des h. Hieronymus, sind die Hände mit den bischöflichen, bestickten Handschuhen bekleidet.

Die Gewänder der Heiligen sind überaus prächtig und reich, und nicht blofs die Stoffe derselben von reichster Färbung und Musterung, sondern es ist auch der Faltenwurf in grofsen und mannigfaltigen Linien, den Bewegungen sich richtig anschliefsend, angelegt.

Der h. Nikolaus trägt ein rothes Pluviale mit reicher Goldmusterung und goldgestickter Borte, welches am Hals durch eine goldene, gezierte Agraffe in rundlicher Form gefestigt wird. Die bischöfliche Dalmatika *(tunicella)* ist blau mit goldgesticktem Besatz, die Albe weifs, auf welcher unten an der Vorderseite eine grünliche, mit Goldmusterung gezierte, viereckige Parura *(plaga)* aufgesetzt ist. Die Mitra ist blau mit Goldverzierung und goldenem *circulus* und *titulus.*

Das Pluviale des h. Gregor ist blau mit Goldmusterung, und reichem goldgesticktem Stabe, der figürliche Darstellungen von Heiligen enthält. Das Unterkleid ist grau mit Goldverzierung. Die Albe weifs mit roth-goldgemusterter Parura. Die Tiara ist mit der dreifachen, durch gothische Blätter gezierten Krone versehen; der Stab mit dem Kreuz, der auch mit einem Sudarium ausgestattet ist, lehnt an seinen rechten Arm. Mit der linken Hand hält er ein offenes Buch, an welches zugleich die rechte Hand gelegt ist. — Der h. Hieronymus ist mit der rothen, in grofse Falten fallenden und mit Hermelin besetzten Cappa der Kardinäle bekleidet, unter welcher ein blaues Untergewand sichtbar wird. In der rechten Hand trägt er ein geschlossenes Buch, die linke legt er auf den Kopf des sich an ihn lehnenden, aufgerichteten Löwen. Der Kardinalshut mit langen Quasten bedeckt seinen Kopf.

Der h. Ambrosius trägt eine rothe, mit einem grofsen, grünen und goldigen Muster reich gewirkte Kasel, welche in der alten Glockenform gebildet, durch die Hände aufgehoben, grofse Falten wirft und eine blaue Unterseite sichtbar werden läfst. Das Unterkleid ist blau mit Goldverzierung, die Albe weifs mit goldgezierter, bläulicher Parura versehen. Die Mitra ist von grüner Farbe mit Goldverzierung. Der Bischofsstab ist ebenso, wie der des h. Nikolaus und des h. Augustinus mit einer durch gothisches Ornament gezierten Krumme und auch mit einem Sudarium versehen.

Das Pluviale des h. Augustinus ist von grüner Farbe mit reichgesticktem Stabe, grofser ovaler Agraffe und dunkelblauer Unterseite, während das Untergewand karmoisinroth mit blauen Franzen und die weifse Albe mit einer grüngoldigen Parura besetzt ist. — Die Mitra ist roth. In der rechten Hand hält er den Stab, in der linken Hand ein rothes, von zwei Pfeilen durchbohrtes Herz.

Bei sämmtlichen Heiligen ist am Hals das Schultertuch *(humerale, amictus)* mit einer reichen Stickerei *(parura)* versehen, welche wie ein aufrechter Kragen hervorragt.[12])

Die goldenen Nimben zeigen die Namen der Heiligen in glänzenden Buchstaben auf dem etwas matteren Grunde.

Der Boden, auf welchem die fünf Gestalten stehen, ist nicht mehr mit Fliesen oder Teppichen belegt, sondern wird durch einen geblumten Rasen gebildet, den feine Kräuter und mit gröfster Sorgfalt gemalte Blümlein, insbesondere Marienblumen und Sternblümlein zieren. — Einige Blumen aber spriefsen hoch in den goldnen Hintergrund in ganz naturwahrer Behandlung hinauf, und zwar rechts neben dem h. Nikolaus eine Schwertlilie, links Akelei, und zwischen dem h. Gregor und dem h. Hieronymus eine Narzisse.

Die ganze Ausführung dieses Bildes ist eine ungewöhnlich feine und delikate, und ist ebenso reich, wie von feiner Empfindung durchweht; es steht in diesen Vorzügen und auch in der Art der Ausführung viel höher, als der grofse

[11]) **Nordhoff** »Studien zur altwestf. Malerei« (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 87 S. 128), weist mit Recht hierauf hin.

[12]) Vergl. **Bock** »Geschichte der liturgischen Gewänder«, Bd. II S. 39.

Flügelaltar aus der Wiesenkirche zu Soest,[13] jedoch ist nicht zu verkennen, dafs eine gewisse Beziehung zwischen beiden in der Art der Behandlung mancher Details, besonders auch in der Gesichtsbildung einzelner Figuren und der eigenthümlichen blafsrothen Färbung und Abschattirung der Wangen sich zeigt.[14]

Zwar hat dieses Bild in neuerer Zeit als Antependium gedient, es ist jedoch schon mit Rücksicht auf seine Form, insbesondere auf die erhebliche Höhe desselben anzunehmen, dafs es nicht zu einem Antependium, sondern zu einem Altaraufsatz *(retabulum, superfrontale)* bestimmt war und als solcher einen Altar geschmückt hat.[15] Auch läfst der Mangel einer bestimmten Gliederung des Bildes, und der Anordnung der fünf Figuren zu einer Gruppe diese Vermuthung als berechtigt erscheinen.

Nach der näheren Besprechung der beiden altwestfälischen Bilder möchte ich auf den zu Anfang bezeichneten Gedanken, dafs dem Schmucke des Unterbaues des Altares, dem Antependium, eine gröfsere Sorgfalt und ein regerer Eifer bei uns zugewendet werden möge, zurückkommen und mit einigen Worten eine bezügliche Anregung zu geben versuchen. Wie bereits gesagt, ist es selbstredend, dafs der Stil, die Gestaltung des Altares und auch das Material desselben von mafsgebender Bestimmung für die Behandlung und Anordnung des Antependiums sein mufs. Für alle Stilarten und alle Altäre wird aber stets als Regel festzuhalten sein, dafs für den Schmuck der Vorderseite des Altarunterbaues eine kräftige Eintheilung und eine feste durch bestimmt hervortretende Linien gebildete Gliederung nothwendig erscheint, und dies umsomehr, je hoher oder entwickelter der Altaraufsatz ist. Bei den Vorbildern des Mittelalters findet sich dies auch stets in richtigem und festem Stilgefühl beachtet: man hat vorzugsweise die Dreitheilung gern gewählt, oder aber falls figürliche Darstellungen gegeben sind, so wurden diese in Abtheilungen oder Bogenfelder gestellt, und hatten einen statuarischen Charakter;[16] niemals aber finden wir gröfsere Gruppenbilder ohne ganz bestimmte Gliederung und feste Umrahmung. Selbst in der Zeit der Renaissance, als man reiche Stoffe auf Rahmen gespannt, als Antependien vor den Altar schob, unterliefs man nicht, durch kräftige Borten oder bestickte Linien die Gliederung herbeizuführen.

Was das Material anbelangt, so wird es zwar gestattet sein, ein festes, in den Bau des Altares eingegliedertes Antependium aus einem anderen Material herzustellen, als den Aufbau des Altares, aber doch wohl nur mit gewissen Beschränkungen. Wie mir scheint, würde an einem Altar von Metall, der etwa mit Email verziert ist, auch das Antependium von Metall, oder etwa von Stein — Marmor — mit sehr reicher Skulptur herzustellen sein, dagegen ein von Holz gefertigtes sich nicht eignen; ebenso auch an einem Altar von Stein ein hölzernes Antependium nicht passend erscheinen. — Antependien aber von reichen Geweben oder Stickereien würden sich jedem Altar anschliefsen, mag der Aufbau in Metall, Holz oder Stein ausgeführt sein. — Während erfreulicherweise dem Schmuck des Altares zur Zeit wieder eine gröfsere Sorge und regerer Eifer zugewendet wird, so scheint es recht erforderlich, auf die Herstellung der Antependien aus Geweben und Stoffen besonders hinzuweisen und hierfür eine wirksame Anregung zu geben. Die Weberei und Stickerei für kirchliche Zwecke hat unzweifelhaft einen kräftigen und schönen Aufschwung genommen und auch das Verständnifs und die kunstfertige Geschicklichkeit hat in weiteren Kreisen Verbreitung gefunden.

[13]) Das Mittelbild befindet sich in der Königl. Gemäldegallerie zu Berlin, die Flügel sind im Provinzialmuseum zu Münster.

[14]) Vergl. Nordhoff a. a. O. S. 128.

[15]) An der Nordseite des Domes zu Münster befand sich eine zuerst dem h. Ludgerus, seit dem XII. Jahrh. aber bereits dem h. Nikolaus, dem Patrone der Kaufleute und des Handels, geweihte Kapelle mit einem Altare dieses Heiligen. Da das Gut Althaus, in dessen Kapelle das Bild wieder entdeckt wurde, bis zur Säkularisation sich im Besitze des Domkapitels befand, so ist die Annahme nahegelegt, dafs das Bild diesen Nikolaus-Altar der Kapelle geziert hat, und bei dem Abbruch derselben oder auch schon früher nach Althaus gelangte.

[16]) Vergl. Schnütgen »Die eingehende Behandlung des herrlichen gestickten Antependiums zu Kamp« (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. I Sp. 123).

[Auch die jetzt im Museum Wallraf-Richartz zu Köln befindliche mit getriebenen Metallborten und Email-Streifen bezw. Bögen, sowie mit gemalten Konturfiguren geschmückte spätromanische Tafel, welche von 1640 bis 1810 den überaus merkwürdigen Hoch- (Reliquien-) Altar in St. Ursula zu Köln als Antependium verziert hat, diente vorher dem 1640 entfernten romanischen (Kreuz-) Altare am Eingange in den frühgothischen Chor als Aufsatz.] D. H.

Wir sehen sie an den Paramenten, Gewändern, Altartüchern, Fahnen, Teppichen für die Stufen des Altares, Wandteppichen und dergl. zur Verwendung gelangen und erkennen in diesen Beziehungen einen regen Eifer, aber von einer neuen Verwendung von kostbaren Geweben und kunstreichen Stickereien für Antependien ist nichts wahrzunehmen. Das Interesse hierfür ist nicht angeregt und doch ist es ganz unzweifelhaft, dafs zum Schmuck des Altars auch ein reicher Behang gehört, und zwar entsprechend der kirchlichen Farbe des Festes und nach Art oder im Anschlusse an die für den Festtag zum Gebrauch gelangenden priesterlichen Gewänder. Wie schon bemerkt, ergeben auch die alten Schatzverzeichnisse, dafs die hervorragenden Kirchen mit einer reichen Auswahl solcher Altarverzierungen in allen Farben ausgestattet waren, und bis in unsere Zeit hinein fanden, wenn auch auf feste Rahmen gespannt, Antependien in Weberei oder Stickerei, je nach den verschiedenen Festen, in gröfseren Kirchen Anwendung. — Daher wird auch wieder darauf Bedacht zu nehmen sein, diesem Theil der Altarbekleidung das Interesse zuzuwenden und die Verwendung der bezeichneten Gewebe und Stickereien für den Altarbehang wieder zu pflegen. Die Aufspannung der Stoffe auf einem Rahmen, welcher dem Mittelalter fremd war und erst in den beiden letzten Jahrhunderten üblich geworden, wird sich allerdings nicht empfehlen. Diese Einrichtung der Aufspannung hat wohl zunächst darin ihre Veranlassung und Entstehung gefunden, dafs der aufgehängte, doch in leichte Falten fallende Stoff, falls er zu sehr nach Aufsen angebracht war, dem Priester bei seinen Bewegungen hinderlich sein könnte, und dann zugleich auch eher der Beschädigung ausgesetzt war; ferner war der Wechsel der Antependien, je nach dem Kirchenfeste und der vorgeschriebenen Farbe, wohl müheloser durch einen bespannten Rahmen zu bewerkstelligen. Diese praktischen Rücksichten können aber eine Beachtung nicht beanspruchen. Zunächst widerspricht die Aufspannung der Natur eines Behangs oder Vorhanges, welcher frei und in leichten Falten herabfallen soll, und dadurch auch nur in richtiger Weise zur Wirkung gelangt. Wenn unter der vorstehenden Altarplatte der Vorhang an Ringen aufgehängt wird, wie dies auch im Mittelalter geschah, so ist die Gefahr, dafs der Priester bei seinen Bewegungen gehindert oder eine Beschädigung oder zu schnelle Abnutzung des Stoffes herbeigeführt werde, ausgeschlossen.

Wie schon bezüglich der Antependien im Allgemeinen bemerkt worden, so ist auch bei diesen gewebten oder gestickten Behängen auf eine Eintheilung oder feste Gliederung Bedacht zu nehmen. Für die gewebten Stoffe empfiehlt es sich, diese Eintheilung durch gestickte Streifen oder Borten herzustellen, ist aber der ganze Behang in kunstreicher Stickerei ausgeführt, so ist die Gliederung durch die Zeichnung und Anordnung der Ornamente zu bilden. Nach unten ist ein Abschlufs erforderlich, welcher durch einen für diesen Zweck gewebten oder gestickten Rand, event. mit Franzen versehen, gebildet werden kann. An den reichen Arbeiten des Mittelalters findet sich an der oberen Seite des Behanges gleichfalls ein besonders verzierter Streifen, als Abschlufs nach oben, der zugleich auch an das Altartuch sich anschlofs. Da unsere Altartücher schon an sich eine geschmückte Berandung haben, und über die Altarplatte hinabzuhängen pflegen, würde der obere Rand des Behanges von jenen bedeckt und nicht sichtbar werden, daher scheint dieser Rand auch nicht mehr erforderlich.

Auch die wohl in Anwendung gebrachten schmalen Schutzstreifen am oberen Rande, welche aus feinem Leinen oder durchbrochener Leinenstickerei bestanden, und abnehmbar waren, haben keinen Zweck mehr, sofern der Behang unter der Altarplatte, also nicht an dem Rande des Altars angebracht wird. Welche Art der Stickerei sich empfiehlt, wird im Wesentlichen von der Kunstfertigkeit der ausführenden Hand, und von den vorhandenen Mitteln abhängig sein und hiernach entschieden werden müssen. An sich ist keine Art der Ausführung ausgeschlossen, bei richtiger Behandlung wird jede Art geeignet sein, sei es eine Ausführung in Plattstich,[17]) oder Applikation, Tambourirung und dergl., oder sei es eine Bestickung der Konturen eines reichgemusterten Gewebes, durch welche gleichfalls eine schöne Wirkung erzielt werden kann.

Möge daher auch dieser Art des Schmuckes unserer Altäre das Interesse sich zuwenden!

Münster. Dr. Cl. Frhr. von Heereman.

[17]) Vergl. »Zeitschrift für christliche Kunst«, Jahrgang II Sp. 123).

Ein roman. Kästchen in der Elfenbeinsammlung des Berliner Museums.

Mit 2 Abbildungen und Lichtdruck (Tafel IV).

Im Berliner Museum ist kürzlich ein Kästchen aus Knochen zur Aufstellung gekommen, welches der Sammlung durch Seine Majestät den Kaiser im Austausch gegen ein paar dekorative Bronzen der Sammlung überlassen worden ist. Der Kasten (vergl. die Lichtdrucktafel IV) hat eine sargartige Form und ist aus langen schmalen Knochenstücken zusammengesetzt, die mit Bronzestiften auf Holz aufgenagelt sind. Er ist 0,180 *m* hoch, 0,268 *m* breit und 0,145 *m* tief. Die Erhaltung ist tadellos; es fehlt nur eine kleine Platte an der Vorderseite, die durch ein Schlofs ersetzt wurde, als das Kästchen (vor etwa 50 Jahren, wie es scheint) zu einem Nähkasten eingerichtet wurde. Selbst die Bronzenägel zur Befestigung der Platten sind noch die alten. Der Kasten stammt aus dem Besitz der Königin Elisabeth; wo derselbe früher sich befand, liefs sich bisher nicht ermitteln.

Der Deckel, der sich nach oben verjüngt, hat auf seiner Fläche die Darstellung der Kreuzigung in flachem Relief: Christus auf breitem Kreuze aufgenagelt; links Longinus, mit der Lanze den Heiland in die Seite stofsend, rechts Stephaton; zuäufserst links Maria und rechts Johannes, klagend. Die Komposition wird abgeschlossen durch zwei stilisirte Bäume, die aus übereinander gestellten Palmetten bestehen. Der Zwischenraum zwischen den Figuren wird durch Inschriften ausgefüllt. Neben den betreffenden Figuren stehen die Namen: SC̄A MARIA, LONGINVS, SEAPHTHON (sic), IOHANN̄; dann die Worte des Herrn: MATER | ECCE | FILIVS | TVVS und DISSIPVLVS | ECCE MATER | TVA; sowie über dem Kreuze: HIC EST IHS NAZARENVS REX IVDEORV̄. Die schräg abfallende Einrahmung dieser Komposition ist mit stilisirten Weinranken dekorirt, welche durch ein schmales gewundenes Band eingefafst sind.

An der Vorderseite des Kastens befindet sich, nicht genau in der Mitte, ein von stilisirtem Blattwerk eingerahmtes kleines Feld, das jetzt (wie oben bereits erwähnt worden) leer ist und wohl ursprünglich eine gleichfalls in Knochen geschnitzte figürliche Komposition enthielt. Rechts und links davon je ein Krieger, aufeinander losstürmend; beide in antiker Tracht, derjenige links mit phrygischer Mütze, grofsem runden Schild und langer Lanze, sein Gegner baarhaupt mit erhobenem Schwert und den gebuckelten Schild vor sich haltend. Eingerahmt ist diese ganze Vorderseite des Kastens durch ein wellenartig sich bewegendes Ornament von ineinander gesteckten Füllhörnern mit Blättern darin.

Die Rückseite und die Schmalseiten (vergl. Abb.) sind nur ornamental verziert: mit einem schön stilisirten Rebengewinde, das von einer schmalen Einrahmung in verschiedenartigem Blattwerk umgeben ist. Die Ecken des Kastens sind mit demselben strickartigen Ornament dekorirt, wie der Deckel, und dieser setzt sich gegen das Untertheil des Kastens mit einer Wellenlinie ab.

Das Kästchen ist in verschiedenen Beziehungen merkwürdig. Schon die Form ist durch den abgeschrägten Deckel eine ungewöhnliche. Unter den wenigen ähnlichen Kästchen steht einer im Braunschweiger Museum, mit einer sehr verwandten, aber reicheren Kreuzigungsszene an der Vorderseite, dem Berliner Stück am nächsten. Sehr auffallend sind sodann die noch ganz unter antiken Einflüssen gebildeten, schön stilisirten und fein bewegten Ornamente aus Weinlaub und anderem Blattwerk, mit denen in geschicktester Weise und ohne die gewöhnliche Ueberhäufung der Raum ausgefüllt ist. Ganz in den Charakter dieser antikisirenden Ornamente passen die beiden Krieger an der Vorderseite, deren halb antike Tracht und Waffen theils noch auf die Völkerwanderung, theils schon auf fränkische Zeit deuten sollen. Mit diesen Figuren wie mit der Dekoration scheint dagegen die Hauptdarstellung, die Kreuzigung auf dem Deckel, wenig übereinzustimmen. Nach dem breiten Holz des Kreuzes und dem (anscheinend) unbärtigen Bild Christi kann die Darstellung zwar nicht mehr aus späterer romanischer Zeit sein; aber andererseits zeigt sie doch auch nicht charakteristische Merkmale, welche auf eine Entstehung in karolingischer Zeit oder gar noch früher hindeuten könnten. Da auch die Inschriften, in schönen antikisirenden Kapitälen, nur einen oberflächlichen Anhalt bieten, so könnte man danach die Entstehung ebensogut um's Jahr 1000 oder selbst später, wie um das Jahr 800 setzen.









Romanisches Beinkästchen im Berliner Museum.

Jenes in der Form nahe verwandte Braunschweiger Kästchen bietet für die Bestimmung seiner Entstehung weit sichereren Anhalt: die schwebenden Engel mit Kränzen und die Darstellungen von Sol und Luna mit ihrem Gespann auf dem Deckel, das kräftige Relief, die derben Gestalten und Ornamente, selbst die Trachten weisen auf unmittelbaren Anschlufs an karolingische Elfenbein-Bildwerke hin. Wir haben es hier also wohl mit einer Arbeit aus früher Ottonischer Zeit zu thun, neben der die zierlich antikisirende Dekorationsart und die Kämpferszene an dem Berliner Kästchen auf eine wesentlich frühere Zeit zu deuten scheint. Allein die schwache schematische Zeichnung der Figuren, namentlich in der Kreuzigung, und der flache Reliefstil machen es doch schon an sich unwahrscheinlich, dafs jene antikisirenden Motive auch so frisch aus erster Quelle geschöpft sind, wie bei einzelnen verwandten karolingischen Elfenbein-Bildwerken, selbst noch bei den Tafeln des Tutilo in St. Gallen. In der Reliefbehandlung, in der steifen Haltung, in den schematischen Parallelfalten der Gewänder werden wir auffallend an byzantinische Vorbilder einer bereits etwas vorgerückten Zeit erinnert; dazu stimmen auch die Krieger, die so häufig an byzantinischen Elfenbeinkasten des VIII. bis X. Jahrh. vorkommen, und gleichfalls die Ornamente.

Zu genauerer Bestimmung der Entstehungszeit, vielleicht auch der Herkunft des Berliner Kästchens fehlt es uns zum Glück nicht ganz an analogen Elfenbein-Bildwerken; ja es ist wenigstens ein solches vorhanden, das nach der Uebereinstimmung bis in die kleinsten Details aus der gleichen Zeit und Schule, wenn nicht von demselben Künstler herrühren mufs: das Diptychon des hl. Nicasius in der Kathedrale zu Tournai.[1]) Die flache Reliefbehandlung, die zierlichen Falten, die steifen, ausdruckslosen Figuren sind hier übereinstimmend, der Christus der Kreuzigung ist in beiden Darstellungen fast genau der gleiche; die Schrift ist dieselbe und in der gleichen Weise zwischen den Figuren angebracht. Am auffallendsten ist aber die Verwandtschaft der Ornamente; insbesondere ist das Rankenwerk zu beiden Seiten des Medaillons mit dem hl. Nicasius mit dem auf den Schmalwänden des Berliner Kastens fast genau übereinstimmend. Nur ist die Arbeit des Diptychons in Tournai flüchtiger als die an unserm Kästchen, namentlich im Ornament.





Ch. de Linas macht auch bei dieser Arbeit auf den Anschlufs an byzantinische Vorbilder aufmerksam und setzt dieselbe „frühestens in den Anfang des XI. Jahrh." Noch auffälliger, nach Form, Ornament, Anordnung der kleinen Bildplatten und Stilisirung der einzelnen Halbfiguren auf denselben, verräth sich die gleiche Schulung an byzantinischen Elfenbein-Bildwerken bei einem gröfseren Elfenbeinkasten der Sammlung Spitzer (Ivoires Nr. 14, Tafel VI); wären nicht die lateinischen Beischriften, so würde man hier wohl auf eine flüchtige byzantinische Originalarbeit vom Ende des X. Jahrh. schliefsen. Nach der vollständigen Uebereinstimmung

[1]) Zuletzt in musterhafter Weise veröffentlicht durch Ch. de Linas in der »Gazette archéologique« 1885.

stimmung mit den beiden vorgenannten Arbeiten, bis in die eigenthümliche Bildung der Augen, der Falten, Haare u. s. w., ist auch für diesen Elfenbeinkasten die fast gleichzeitige Entstehung in derselben Schule und womöglich in der gleichen Werkstatt kaum zu bezweifeln.

Bildwerke, welche diesen — wenn auch nicht so nahe — verwandt sind, liefsen sich noch verschiedene aufführen; ich nenne die grofse Tafel eines Diptychons mit Darstellungen aus der Jugend Christi im British Museum, sowie die einzelne Tafel mit einem Engel im Museum zu Darmstadt; letztere von besonderem Interesse, weil das byzantinische Original dafür in einer der Tafeln des Triptychons aus Kloster Lorch (jetzt in der Bibliothek des Vatikans) noch erhalten ist. Alle diese Elfenbein-Bildwerke stammen, soweit ihre Herkunft sicher ist,[2]) vom Mittelrhein oder von der Mosel. Ob die Bildnerschule, welche hier um die Wende des ersten Jahrtausends in unmittelbarem Anschlufs an byzantinische Vorbilder arbeitete, der „Kunst des Moselgebietes" angehört, wie Ch. de Linas behauptet, der diese besondere Schule aufgestellt hat: dies läfst sich erst entscheiden, wenn ein gröfseres Material und bessere Nachrichten über die Herkunft der einzelnen Bildwerke vorliegen werden. W. Bode.

[2]) Die Beziehungen der Königin Elisabeth machen auch die Herkunft des Berliner Kästchens vom Rhein wahrscheinlich.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

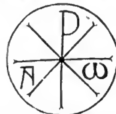
(Fortsetzung von Bd. I, Sp. 77/78.)

IV.

Verona. Maffei hat in seiner »Verona illustrata« (Ver. 1732, III 58, al. IV 93) von einer Höhlenkirche Mittheilung gemacht, welche bei S. Nazaro e Celso gelegen, ebenfalls diesen Titel trägt »incavata tutta nella giallicccia«. Indem ich für die Details auf seine Beschreibung verweise, ergänze ich dieselbe durch nachstehende Notizen, welche bei einem Besuche der Lokalität — ich glaube 1877 — entstanden. Die Kirche, oder vielmehr die Kapelle, besteht aus zwei Räumen, welche mit Estrich bezw. einer Art Mosaik belegt sind; die eine der Kammern ist sehr ruinirt und ihre Malereien gänzlich zerstört. Die kleine Vorkammer zur Rechten ist mit Medaillons bemalt, welche Heilige und Engel vorstellen, die Hauptkammer hat ein Arcosolium, in dessen Wölbung oben die Hand Gottes erkennbar ist. An der Hauptwand sieht man die Taufe Christi, rechts und links je zwei fast ganz zerstörte Heiligenbilder. An der Decke der Kapelle grofse Maiestas Domini mit der der Beischrift EGO SVM LVX MVNDI etc. auf dem Buche. An der einen Wand kleine Nische mit dem Erzengel Michael (Inschrift: SCS MI CHAHEL), rechts der hl. Nazarius (Inschrift: SCS NA ZA RIUS), links Celsus (Inschrift: SCS CELSVS), oben eine Madonna mit Heiligen rechts und links. An einer dritten Wand bezw. Wölbung zwei sitzende Heilige und ein Deckenbild mit SCA IVLIA. Zu dem Vorraum führt eine grofse in den Felsen gehauene Treppe und eine doppelte Thüre. Der Raum ist jetzt profanirt und gehört einer Gesellschaft. Die Malereien haben den düstern Charakter der byzantinischen Kunst, sie könnten an und für sich betrachtet dem VI. bis VII. Jahrh. angehören, doch lassen mich die Inschriften auf eine etwas spätere Zeit, vielleicht VIII. bis X. Jahrh., schliefsen. Der Höhlenraum aber mag einer viel ältern Epoche seine Entstehung verdanken, das Vorhandensein eines Arcosoliums ist jedenfalls ein Argument zu Gunsten der ersten Jahrhunderte, und ich halte es hier so wenig wie in dem merkwürdigen s. Z. sowohl von de Rossi wie von mir besprochenen Salzburger Oratorium für möglich, dafs die Anlage in das Zeitalter der Verfolgungen hinaufreicht.

V.

Mailand. Im Chorumgang des Domes befindet sich das sogen. Chrisma des hl. Ambrosius:



CIRCVLVS HIC SVMMVSCONTINET NOMINA REGIS | QVEM SINE PRINCIPIO ET

SINE FINE VIDES PRINCIPIVM CVM FINE TIBI DENOTAT A ω. Die Inschrift schreibe ich der Renaissancezeit zu, vielleicht ist sie sammt dem Monogramm Nachbildung eines ältern Werkes.

VI.

Siena. S. Bernardino. Im Vorzimmer des obern Oratoriums befindet sich ein mehrfach (vergl. z. B. Unger in Nagler-Meyers »Allgem. Künstlerlexikon« I, 148; Gsell-Fels »Mittelitalien« [1886], 4. Aufl., S. 971) erwähntes Hochrelief aus weifsem Marmor, die Madonna mit dem Kind und zwei Engeln darstellend. Da die Künstlerinschrift nie exakt wiedergegeben wurde, lasse ich sie hier folgen. Sie enthält in einer Zeile die Worte: IHOS · MAGISTI · AGOSTINI DE SEIS ME FECIT *(Johannes · Magistri · Agostini de Senis me fecit).*

Giovanni, der Sohn des Meisters Agostino von Siena, der sich 1316 mit Lagina von Nese verheirathet hatte und um 1350 starb, war mit seinem Bruder Domenico Obermeister am Dom zu Siena, dessen Bau er 1340 leitete, nachdem er 1338 im Auftrag seines Vaters am Dom zu Orvieto gearbeitet hatte. Dafs er aufser seiner Thätigkeit als Architekt auch als Bildhauer wirkte, bestätigt der 1332 mit Simone und Jacopo di Ghino von Arezzo abgeschlossene Vertrag über den Bau einer in der Pieve di S. Maria zu erbauenden und durch Bildhauerarbeiten zu schmückenden Kapelle, wofür er die Summe von 53 Fl. 54 Solidi und 6 Denare erhielt (Urkunde vom 7. Februar 1332 bei Milanesi »Doc. per la Storia dell' Arte Sanese« I, 200 ff.). Von plastischen Arbeiten des Meisters Giovanni ist aber m. W. nichts übrig geblieben, als dieses zart empfundene, graziöse Relief in S. Bernardino, welches durch eine Photographie Lombardi's auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht ist. Vielleicht dürfte dieser erneute Hinweis auf das wenig bekannte Werk Anlafs geben, den etwa noch erhaltenen Skulpturen Giovannis weiter nachzugehen.

VII.

Asti. Gsell-Fels (Oberitalien, 4. Aufl., Leipzig 1884, S. 882) hat die Angabe, dafs sich unter der Taufkirche S. Giovanni hinter der Kathedrale (Assunta) zu Asti Reste einer Unterkirche aus dem V. Jahrh. befänden. Man hat die Richtigkeit dieser Angabe bezweifelt. Ich habe diese Unterkirche im Jahre 1880 untersucht und die obige Notiz richtig gefunden: es stehen da vier Säulen mit grofsen Akanthuskapitellen, auf zwei derselben ist das Kreuz angebracht, ganz wie auf den Säulen der Ravennatischen Bauten der Zeit Galla Placidia's und Theodorichs, sodafs man diese Ueberreste ohne Bedenken dem V. bis VI. Jahrh. zuschreiben darf.

Die zwei Bilder kölnischer Schule in der Sakristei sind von geringem Werthe. Dagegen ist die Adoration der Magier von Bassano ein vortreffliches Stück.

Interessant sind an dem Dom zu Asti die Thierskulpturen an beiden Portalen (Fischweiber u. s. f.). Leider ist der Stein sehr angefressen; man sollte diese Arbeiten publiziren, ehe sie völlig verwittern.

VIII.

Parma. Battistero. Liturgisch höchst beachtenswerth ist das grofse Taufbecken, aus Giallo gearbeitet, welches für die Immersion eingerichtet war, die angeblich bis 1622 hier ausgeübt wurde. Für die Nothtaufe diente eine kleinere Marmorkufe. Beide Taufbecken sind polygon, das gröfsere zehneckig, das andere fünfeckig. Zwei Wandgemälde des XIII. Jahrh. zeigen ebenda die Taufe per immersionem in einer runden Kufe; ein andermal sieht man, wie der hl. Johannes Baptista drei Erwachsene tauft, welche in einer solchen Kufe sitzen.

IX.

Venedig. Dogenpalast. In den Schaukästen der Bibliothek sah ich 1880 einen anscheinend dem IX. bis X. Jahrh. angehörenden Buchdeckel mit sehr beachtenswerthem Cruzifixus in Email cloisonné. Der Gekreuzigte trägt keine Krone, der Bart ist dünn, Hände und Füfse sind angenagelt, die Füfse stehen nebeneinander auf einem Suppedaneum, jeder ist mit einem Nagel durchbohrt. Der Leibrock reicht von den Schultern bis zu den Knöcheln. Rundum Medaillons mit griechischen Inschriften, Engel und Apostel. Eine genaue Besichtigung war in Abwesenheit der Beamten nicht möglich.

X.

Orvieto. S. Giovinale (Juvenalis). Die Angaben der Reiselitteratur über diese in den kunstgeschichtlichen Handbüchern (selbst bei Mothes) meist ganz übersehene Kirche, welche an der südwestlichen Ecke der Stadt steht, sind ebenso mager als unzutreffend. So heifst es

bei Gsell-Fels (Mittelitalien a. a. O. S. 1032): „Dreischiffige Basilika, theilweise noch im alten gothischen Stil mit zwanzig schmalen, kleinen Fenstern aus dem XII. Jahrh.“

Der Bau ist eine frühromanische Basilika aus dem XI. Jahrh.; ich kann nicht verifiziren, ob das Datum 1004 auf urkundlicher Bezeugung beruht. Alle drei Schiffe sind mit einem offenen Dachstuhl gedeckt und durch Rundpfeiler getrennt, über denen sich rundbogige Arkaden wölben. An der Umfassungsmauer halbe Wandpfeiler. Die Kirche war durchaus bemalt; die Reste der Bemalung zeigen gute, zum Theil sehr anziehende Werke der ältern sienesischen Schule, z. B. im Schiff eine Madonna mit Kind und dem Datum + ANNO DNI · M · CCC · XII · · DE MENSE · IANVARII. Dasselbe Sujet kehrt siebenmal wieder. An der Westseite Kreuzigung und Reste eines jüngsten Gerichtes. An der äufsern Nordwand ebenfalls Kreuzigung, darunter Christus mit Heiligen (Bernhard, Laurentius). Ein nördlicher Seitenchor mit geradlinigem Abschlufs hat an der Decke Christus mit den Evangelisten. Aufserdem ist ein spätgothischer Holzcrucifixus und der auch von Gsell-Fels erwähnte marmorne Hochaltar mit der Wandtafel von 1170 zu verzeichnen. Die Kirche verdiente eine monographische Behandlung, wie denn überhaupt eine kunsttopographische Bearbeitung Orvieto's, auch ganz abgesehen vom Dome, werthvolle und neue Resultate zu liefern verspräche.

XI.

S. Margherita und **Rapallo**. In der Nähe von S. Margherita hat sich noch ein Felsennest, ein ganzes Dorf mittelalterlicher Seeräuber, so gut wie intakt erhalten. Es ist m. W. nie näher geschildert worden.

Nicht weit von Rapallo liegt S. Fruttuosa, die alte Grabstätte der Doria's, hoch interessante, ins Meer hineingebaute Felsenkirche mit alten Sarkophagen. Wie von diesem merkwürdigen Kirchlein schweigen unsere Reisehandbücher auch von der zwischen Rapallo und Chiavari gelegenen Kirche S. Maria delle Grazie, einem Bau des XII. Jahrh., dessen Säulen Würfelkapitelle aufweisen und der mit offenem Dachstuhl eingedeckt ist. Die Wände des Chors wie des Schiffes sind mit reichem Freskenschmuck bedeckt, Szenen aus der hl. Geschichte darstellend, unter denen namentlich die Flucht nach Aegypten, das an Raffael erinnernde Sposalizio, das etwas steife, immerhin an Lionardo's Anordnung erinnernde Abendmahl, die Anbetung der Magier besonders beachtenswerth sind. An der Innenwand der Westfront ein jüngstes Gericht, mit Inschriften, zu deren Lesung das mir zur Verfügung stehende Fernglas nicht ausreichte. An der nördlichen Chorwand liefs sich erkennen:

THERAMVS Ɒ
PLACHOc(?)OPVS
FECIT

und

HOC OPVS | FACTV . . . | INT . . . .

Die Fresken scheinen mir im Allgemeinen aus der Mitte des XVI. Jahrh. zu stammen, doch weisen einige der Malereien im Kostüm und durch die grofse Naivetät und Reinheit der Auffassung mancher Theile noch auf das XV. Jahrh. hin.

XII.

Syrakus. S. Martino. Diese bisher, soviel ich sehe, ganz unbeachtete Kirche (Strada di S. Martino) liefert einen beachtenswerthen Beweis für die Verbreitung der Gothik. Das Portal derselben ist gothisch; es hat in der Wandung je vier Säulchen mit birnförmiger Profilirung und ist von zwei dreiviertel Säulen eingefafst. Die Säulen haben Laubwerkkapitelle. Im Tympanum ist in spätgothischer Minuskel des XIV. Jahrh. geschrieben:

ihs Xps

Ein spitzbogiges Portal sieht man auch im Palazzo Bellomo (jetzt Monastero di S. Benedetto), der dem XII. und XIII. Jahrh. angehört und ein Specimen normannischer Architektur, mit romanischen Fenstern, darstellt. Einige Details von Syrakus hat Mothes (S. 593) zusammengestellt, doch liefse sich noch manches nachtragen. So sollten das schöne Renaissancefenster und die Ecksäulchen an einem Palazzo (Casa Lantieri) an der Ecke von Via die Roma und Trieste (bezw. Via Castello), dann die um 1350 erbaute Casa (Cortile) Casaletti nicht unbeachtet bleiben. Letzteres Bauwerk zeigt im Hof zwei gothische Bögen, darüber eine Arkatur von fünf Rundbögen *(sic)* auf kurzen achteckigen Säulen mit schweren Kelchkapitellen und viereckigen Basamenten.

Freiburg i. Br. Dr. F. X. Kraus.

Nachrichten.

Die ursprüngliche Dekoration der alten Dorfkirche zu Brenken.

Die in Band I, Sp. 333 bis 342, dieser Zeitschrift vorgeführte alte romanische Kirche zu Brenken hatte im Innern mit Ausnahme des Chores einen echt blau-weifsen Tüncheranstrich. Behufs Restauration wurde derselbe mit seinen darunterliegenden Vorgängern bis auf die ursprüngliche Dekoration entfernt und nun bietet sich dem Eintretenden folgende alte Färbung dar.

Bis zum Arkadengesims, welches die ganze Kirche über den Arkadenbögen durchläuft, ist die Struktur aus gespitztem Sandstein ohne Putz hergestellt. Dieser Sandstein hat aber direkt eine grau-schwarze Farbe erhalten mit Ausnahme der Gewölbezwickel, welche zwischen den Arkadenbogen sich bilden; diese sind in der gelben Farbe des verwendeten Sandsteines belassen.

Die gegen diese Zwickel scharf abgegrenzten Arkadenbogen, welche aus schönen Schnittsteinen geschlagen sind, haben aber auch grau-schwarze Färbung. Die Arkadenbogen haben im Innern Putz mit lehmgelber Färbung ohne weitere Dekoration als einen schwarzen Abgrenzungsstrich.

Auf den Arkadenzwickeln waren direkt auf den Sandstein Figuren angebracht. Leider waren dieselben nicht zu erhalten. Auf der nördlichen Seite sieht man noch in ganz undeutlichen Umrissen eine Bischofsfigur mit schwefelgelbem Stabe, welcher in eine romanische Volute ausläuft.

Der Arkadensims und die Gewölbekonsolen im Seitenschiff sind goldgelb (orange) in Oker angelegt und grenzen den Unterbau von der oberen Konstruktion scharf ab.

Die Schildbogenwände im Oberbau sind mit fettem Haarkalkmörtel abgefilzt und haben eine lehmgelbe Färbung, welche sofort aufgetragen sein mufs, so dafs sie sich mit dem Mörtel chemisch verbunden hat. Auf diesen Grund sind mit flotter Hand in grofsen Umrissen in braunroth-, mennige- und erdgrün Gemälde angelegt, welche aber meistens beim Entfernen der siebenfachen Tünche von dem fetten Kalkgrunde sich ablösen. Die Farben haben sich mit den aufgetragenen Schichten chemisch verbunden und sitzen auf dem gelben Grunde lose auf. Unter gröfster Sorgfalt ist es bis jetzt erst gelungen, einen Theil eines grofsen Drachen mit stilisirten Füfsen und Klauen und die Figur eines heil. Stephanus blofszulegen.

Die Gurtbogen zeigen an der Innenfläche Putz mit gelblicher Färbung und einen dunkeln Kantenstrich, sonst aber keine Dekoration. Ihre aus dem Gewölbe hervortretende Schnittfläche ist freier Sandstein mit dunkler Färbung, wie die Substrukturen sie haben.

Das Gewölbe hat Putz mit heller Okerfärbung, ist aber ohne jede Dekoration — wenigstens im Kirchenschiff; nur die Grathen sind goldgelb mit braunrothen Konturen markirt. Durch diese Einfachheit des Schiffsgewölbes mufste um so mehr die ganz bemalte Fläche des Chorgewölbes hervortreten. Letztere stellte das Weltgericht mit Christus auf dem Regenbogenthrone, links Johannes den Täufer, rechts die Mutter Gottes und gegenüber Michael mit der Gerichtswage dar — diese Malerei ist aber leider in den siebziger Jahren „erneuert“ und verdorben worden.

Der Totaleindruck der einfach harmonischen Dekoration mufs ein allerliebster und für eine Dorfkirche passender gewesen sein. Bei der Restauration sollen die alten Farben genau erneuert werden.

Brenken. J. Pieper.

Bücherschau.

Das Berliner Galeriewerk von Meyer und Bode (G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung) bringt mit den inzwischen (vgl. Zeitschr. f. christl. Kunst 1889/90, II. Jahrg., Heft 8, Sp. 271 bezw. I. Jahrg., Heft 4, Sp. 147) ausgegebenen Lieferungen 5 und 6 die Abhandlungen von Jul. Meyer über die Florentinische Schule des XV. Jahrh. und von Wilh. Bode über die Vlämische Schule des XVII. Jahrh. zum Abschlufs.

Wiewohl in den Abbildungen nur die in der Berliner Galerie vorhandenen Gemälde wiedergegeben und in den Ausführungen an erster Stelle behandelt werden, so bietet der Text des prächtigen Werkes stets abgerundete Schilderungen, indem er die einzelnen Künstlergruppen nach Schulen zusammenfafst, die mafsgebenden Künstler zum Mittelpunkt der Erörterung macht, die mitstrebenden Genossen im Zusammenhang mit der künstlerischen Bewegung der Zeit zeichnet. Die nunmehr vollendeten Abhandlungen, worüber im Einzelnen an dieser Stelle bereits berichtet wurde, sind treffliche Proben für die in Aussicht genommene Behandlungsweise. Trotz der Verschiedenheit der Hand ist die Einheit der zu Grund gelegten Gesichtspunkte gewahrt. Farben- und figurenreich ziehen die Florentiner des XV. Jahrh. mit all ihrer Eigenart auf, und die Vlamländer des XVII. Jahrh. bilden einen nicht weniger stattlichen Zug. Dorten ragen Verrocchio, Botticelli und Ghirlandaio mit ihren Gebilden voll künstlerischer Hoheit hervor: Natur und Antike sind in den Dienst der begeistertsten religiösen Kunst gestellt; die Werke der Malerei folgen der Richtung zum Grofsen, welche sie mit der Muse Dante's theilen. Botticelli's Persönlichkeit und sein Werk sind mit ersichtlicher Vorliebe gezeichnet; die eigenthümlichen Vorzüge seiner Kunst machen ihn in der That zu einer besonders anziehenden Erscheinung, deren Einwirkung jüngst in England eine Nachblüthe in den sog. Prä-Raffaeliten hervorgerufen hat. Bemerkenswerth ist, was hinsichtlich der „Beeinflussungstheorie“ (S. 40—41) von Jul. Meyer gesagt wird. Den dort ausgesprochenen Anschauungen dürfte im Allgemeinen wohl beizupflichten sein; in der Folge wird aber den „Einflüssen“ nach Zahl und Wirkung dennoch eine Bedeutung zuerkannt, welche über die

selbstgesteckten Grenzen gar manchmal hinausgeht. Was gelegentlich über Lionardo's Arbeiten aus seiner Florentiner Zeit vorausgesetzt wird, kann kaum als zutreffend erachtet werden.

Die von Bode in seiner mehr knappen, durchsichtigen Art behandelten Vlamländer reihen sich um die grofsen Gestalten von Rubens und van Dyck. Sie sind an dieser Stelle bereits besprochen worden. Ihre Gefolgschaft gliedert sich in die Historienmaler mit Abr. van Diepenbroeck und C. de Vos an der Spitze. Die Thiermaler mit Frans Snyders stehen Rubens ganz besonders nahe. Ihnen schliefst sich die sog. *„nature morte"* und das Stillleben überhaupt an. Dan. Seghers nimmt hier einen vornehmen Platz ein; doch war er nicht Priester (Jesuitenpater S. 35), sondern nur Laienbruder der Gesellschaft Jesu. Die Kleinmeister, mit den in ihrer Kunst verwandten, im Leben dabei so unähnlichen Dav. Teniers und A. Brouwer an der Spitze, schliefsen den Reigen. Welch' tiefgreifenden Einflufs die Vlämische Kunst dieser Zeit einerseits auf Italien, anderseits auf Frankreich übte, ist in den allerdings nur kurzen Schlufsbemerkungen sehr treffend ausgesprochen.

Hinsichtlich der bildlichen Beigaben stellt sich denn doch unzweifelhaft heraus, dafs die zinkographischen Abbildungen dem Zwecke nicht genügen und noch weniger den sonst verwendeten Techniken sich ebenbürtig zeigen. Die Vollbilder weisen, namentlich in den Radirungen von Unger, einige köstliche Perlen auf.

F. S. Mz.

Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie, von Dr. Joseph Neuwirth. Prag 1891, J. G. Calve. 8⁰. 142 S.

Ueber die Lebensverhältnisse der Meister, welche während des Mittelalters unser christliches Abendland mit Kunstdenkmälern in so grofser Zahl geschmückt haben, ist durchweg nur sehr spärlich Kunde zu uns gekommen; selbst die Namen nicht Weniger sind mit den Fundamenten ihrer Werke vergraben. Dank dem ausdauernden Forschertrieb und dem Scharfblick des Verfassers vorliegender Schrift gilt nun hinsichtlich des Prager Dombaumeisters Parler so ziemlich das Gegentheil des eben Gesagten. — Am 21. November 1344 war der Grundstein zum Prager Dom gelegt und die Leitung des Baues dem von Karl IV. berufenen Meister Mathias von Arras übertragen worden. Nach dessen 1352 erfolgten Tod ward Peter Parler 1353 sein Nachfolger. Höchstwahrscheinlich zu Gmünd in Schwaben geboren, wo sein Vater Heinrich Werkmeister der Heiligenkreuzkirche war, hatte er nach seiner Lernzeit als Steinmetze in der Kölner Bauhütte gearbeitet. Im Jahre 1359 finden wir ihn mit Gertrude, der Tochter des Kölner Steinmetzen Bartholomäus verheirathet, die er nach der Meinung des Verfassers schon vor seiner Berufung nach Prag heimgeführt hatte. Dieser Meinung pflichtet J. J. Merlo in seinen urkundlichen Beiträgen zur Geschichte der Dombaumeister von Köln bei. Unserem Verfasser scheinen diese Beiträge in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 73, 74, 75, unbekannt geblieben zu sein, indem er die von einem anderen Biographen Parler's, Namens Grueber, gemachte Angabe, Parler habe 1373 in Köln aus Anlafs der Theilung der Nachlassenschaft seines Schwiegervaters Heinrich sich aufgehalten, bestreitet, während Merlo einen urkundlichen Beweis dafür bringt (H. 75, S. 86). Mit dem Erscheinen Parler's in Prag soll dort die Gothik, welche bis dahin unter dem Einflufs französischer (d. h. westfränkischer) Muster und Meister gestanden habe, sich einer, dem Geiste und Wesen mehr zusagenden Weise entwickelt haben (S. 17). — In drei Abschnitten wird über die Lebens-, Vermögens- und Familienverhältnisse sowie über die Thätigkeit und die Werke Peter Parler's ausführlichst berichtet. Die Ausführlichkeit geht mit Gründlichkeit Hand in Hand, wie dies die Belege zu allen Aufstellungen, insbesondere die 27 Seiten befassenden urkundlichen Nachweise, darthun. Sogar die äufsere Erscheinung Parler's findet sich durch die Abbildung seiner, von ihm selbstgefertigten Büste veranschaulicht. Auch als Bildhauer war er bedeutend. Von der Arbeits- und Gestaltungskraft des Meisters gibt nicht blofs der Prager Dom Zeugnifs; sonstige Bauten noch, zum Theil ersten Ranges, sind derselben zu danken. So die berühmte 1357 begonnene Prager Karlsbrücke (am 4. Sept. 1890 durch eine Hochfluth theilweise zerstört) mit den Prachtthürmen an beiden Enden derselben, die Chore der Bartholomäuskirche zu Kolin und der Allerheiligenkirche auf dem Gradschin, die Barbarakirche in Kuttenberg und andere mehr. Wir erhalten gedrängte Beschreibungen dieser Bauwerke. — Um Peter Parler bildete sich eine Steinmetzschule, welcher auch zwei seiner Söhne angehörten. Alle bis zum Ausbruch der Hussitenkriege in Böhmen errichteten Baudenkmale geben das Wirken oder doch den Einflufs jener Schule zu erkennen. „Die Blätter, welche von Peter Parler berichten, sind Ruhmesblätter nicht blofs über die Wirksamkeit eines gottbegeisterten Architekten, sondern auch über das segensreiche Einsetzen deutscher Art und Kunst in Böhmen, deren geistesgewaltigster Repräsentant für alle Zeiten Peter Parler gewesen ist." So der Schlufssatz der sehr verdienstlichen und interessanten Schrift.

A. Reichensperger.

Die Alterthümer im Rheinlande. Ein Wegweiser durch das Alte zum Neuen für Geistliche, Lehrer, Forst- und Landwirthe von A. von Cohausen. Mit 170 Abbildungen. Wiesbaden, Verlag von Rud. Bechtold & Comp.

Dieser von altbewährter Hand gebotene Leitfaden erfüllt ganz den wichtigen Zweck, dem er gewidmet ist, die Alterthümer, die sich im Rheinlande (oder auch anderswo) befinden, richtig erkennen, beurtheilen und behandeln zu lehren, damit deren Erhaltung möglichst gesichert werde. Um Alterthümer im weitesten Sinne handelt es sich hierbei, um Bauwerke und Fundstücke, aus den ältesten Perioden bis in die neuere Zeit. Ueber sie unterrichten in knapper, aber klarer und gemeinverständlicher Art die 80 Seiten Text und die 19 Tafeln, die ihm sich anschliefsen. Diese wie jener enthalten trotz der Knappheit manches Eigenartige, zumal aus dem Bereiche der ältesten Objekte, was auf Spezialstudien beruht und selbst in gröfseren Werken vergebens gesucht wird. Für einen weiten Kreis ist daher das vortreffliche Büchlein geeignet, dem (zumal bei seinem äufserst billigen Preise von M. 1,50) der beste Erfolg gesichert sein dürfte. B.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juni 1891.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

IV. JAHRG. HEFT 4.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1891

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr Cl. von Heereman auf den 12. Juli 1887 nach Bonn einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu Bonn die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular Alexander Schnütgen die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. Schwann zu Düsseldorf den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr Cl. v. Heereman (Münster), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. Kaufmann (Bonn), Stellvertreter.
Rentner van Vleuten (Bonn), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor Aldenkirchen (Viersen).
Dompropst Dr. Berlage (Köln).
Generaldirektor René Boch (Mettlach).
Ph. Freiherr von Boeselager (Bonn).
Graf Droste zu Vischering Erbdroste (Darfeld).
Domkapitular Dr. Hipler (Frauenburg).
Domkapitular Dr. Jacob (Regensburg).
Dompropst Professor Dr. Kayser (Breslau).
Professor Dr. Keppler (Tübingen).
Professor Kotthoff (Paderborn).
Professor Dr. Fr. X. Kraus (Freiburg).
Konsistorialrath Dr. Porsch (Breslau).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. Aug. Reichensperger (Köln).
Domkapitular Schnütgen (Köln).
Professor Schrod (Trier).
Prälat Professor Dr. Simar (Bonn).
Dr. Sträter (Aachen).
Domkapitular Dr. Straub (Strassburg).
Prälat Dompropst Dr. Thalhofer (Eichstätt).
Fabrikbesitzer Wiskott (Breslau).

Von diesen bilden die Herren von Heereman, Kaufmann, van Vleuten, ferner Aldenkirchen, von Boeselager, Schnütgen, Sträter den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Spätgothischer flandrischer Schnitzaltar
(3,23 breit, 2,84 hoch)
in Privatbesitz zu Köln.

Abhandlungen.

Die neue Pfarrkirche zu Jutfaas bei Utrecht.

Mit 6 Abbildungen.



ndem die »Zeitschr. f. christl. Kunst« ihren Lesern die Kirche von Jutfaas in Grundrifs, Chor- und Turmansicht, Seitenansicht und Längendurchschnitt vor die Augen führt, sei es mir erlaubt, nicht nur den Plan zu erklären, sondern auch die Baugeschichte kurz darzustellen, wobei es wohl Manchen interessiren wird, etwas über Utrechter Kunst und Kunstverhältnisse zu erfahren.

Im Jahre 1873 wurde Herr G. W. van Heukelum zum Pfarrer von Jutfaas ernannt und mufste somit die Stadt Utrecht verlassen, wo er während 12 Jahre seine besten Kräfte der Stiftung des rühmlichst bekannten Erzbischöflichen Museums, der Errichtung der St. Bernulphusgilde und der Gründung einer Künstlerkolonie gewidmet hatte.

Schien es einerseits bedauernswerth, dafs er seinem bisherigen Wirkungskreise zum grofsen Theil entzogen wurde, so durfte man andererseits die Hoffnung hegen, dafs seine langjährigen Studien nun auch in der Praxis Früchte tragen würden.

Fernab von der Landstrafse an einem Vizinalwege, kaum von den Bauernhöfen rechts und links zu unterscheiden, lagen Pfarrhaus und Kirche von Jutfaas, unter einem Dache friedlich vereinigt; das erstere in der Fronte den Wohnräumen des Bauernhauses entsprechend, die Kirche dahinter, den Raum der Diele, der Scheune und der Ställe einnehmend. Derartig war die Einrichtung in den meisten nach der Reformation entstandenen oder wieder emporgekeimten Gemeinden: die katholische Kirche durfte sich nicht als solche zeigen, ihr Dach dasjenige des Pfarrhauses nicht überragen.

Es wurde alsbald der Bau einer neuen Kirche beschlossen und die Frage nach dem besten und zweckmäfsigsten Platz durch die Erwerbung eines an der Hauptstrafse und der „Keulschen Vaart" gelegenen alten Landgutes mit grofsem Lust- und Nutzgarten nebst prachtvoller Waldung aufs glücklichste entschieden.

Das alte, geräumige, wenn auch einfache Wohngebäude sollte zum Pfarrhof eingerichtet werden und daneben die Kirche sich erheben.

Der weite Raum, die prächtige Lage gaben indessen Herrn van Heukelum die Idee ein, es nicht beim Kirchenbau bewenden zu lassen, sondern nach Art der alten Münster einen Komplex aller zu kirchlichen Zwecken dienlichen Gebäude und Einrichtungen beim Entwurf vorzusehen und nach und nach durchzuführen.

War es schon damals seine Ansicht, dafs einer Landkirche im Allgemeinen nicht die Formen der Stadtkirche oder gar der Kathedrale gegeben werden sollen, und war er geneigt, in dieser Richtung ein Beispiel vorzuführen, so wurde er durch besondere Umstände doch wieder zu einer etwas reicheren Ausgestaltung des Grundplanes gedrängt, namentlich durch die Erwerbung des schönen, alten Orgelgehäuses aus der Niewe-Zyds Kapel in Amsterdam, welches in dieser Zeitschrift (Bd. II Sp. 191 ff.) bereits abgebildet und beschrieben wurde.

Dieses Kunstwerk ersten Ranges sollte einen würdigen Platz erhalten, und da der Westthurm nur einen beschränkten inneren Raum bieten konnte, wurde die Anlage eines Querschiffs beschlossen, in dessen nördlichstem Joche sich eine geeignete Stelle für die Orgelbühne ergab.

Wer die Kirche von Jutfaas gesehen, wird kein Bedenken tragen, die Wahl dieses Platzes als einen glücklichen Griff anzuerkennen; höchst effektvoll ragt die prächtige Orgel über Säule und Balustrade hervor. Auch praktisch hat sich die Einrichtung aufs beste bewährt, sowohl in der Raumfrage, als durch die wünschenswerthe Wiedervereinigung von Kultus und Kantus.

Noch ein anderer Grund sprach für die Anlage eines Querschiffes. Bei der Realisirung des Planes sollte den strengsten Forderungen der christlichen Eklesiologie entsprochen werden und somit war an erster Stelle die Abweichung von der heiligen Linie nicht gestattet.

Es ergab sich aber, dafs bei richtiger Orientirung die Chorpartie der Strafse zugewendet werden müsse und es galt daher, der Ansicht

der Laienwelt gegenüber, welche natürlich immer die Thurmfronte an der Strafsenseite verlangt, Stand zu halten.

Der neue Pfarrer von Jutfaas liefs sich aber zu keinen Konzessionen bewegen und hatte nachher die Genugthuung, die Durchführung dieses Grundsatzes von Laien und Fachmännern als richtig und der Situation entsprechend anerkannt zu sehen.

Nach der Strafse hin bietet sich aber jetzt der direkte Anblick des Priesterchores und des Kreuzschiffes mit dem Angelusthürmchen, der Marienkapelle mit dem zur Orgelbühne führenden Treppenthurm an der Nordseite, und der Sakristei mit Apsis an der Südseite; nördlich schliefst sich an Quer- und Seitenschiff der Verbindungsgang, welcher zum Pfarrhaus führt.

Aus der oben beschriebenen Zusammenschmelzung von Haus und Kirche in alter Zeit stammt nämlich in Holland das Bedürfnifs, auch bei neuen Anlagen eine direkte Verbindung zwischen beiden herzustellen, welches aufserdem durch das nafskalte, nebelige Klima der Niederlande gerechtfertigt erscheint. In Jutfaas ist zu diesem Zwecke ein gewölbter Gang im Charakter der alten Kreuzgänge in der Länge von 27 *m* und der Breite von 2,50 *m* angelegt, welcher die Kirche mit dem später ebenfalls in entsprechenden Formen aufzubauenden Pfarrhause auch architektonisch zu einem Ganzen vereinigen soll. Hinter diesem Verbindungsgang, unter welchem sich Grabkeller befinden, zwischen Kirche, Pfarrhaus und Gartenmauer, liegt der Campo-Santo, in dessen Mitte sich eine Todtenlaterne erhebt, während am Verbindungsgang, von diesem aus erreichbar, eine offene Kanzel angebracht ist, benutzbar bei Prozessionen, welche bekanntlich in Holland wohl auf eigenem, abgeschlossenem Terrain, aber nicht öffentlich gehalten werden dürfen.

Weitere Erklärungen des Planes werden kaum erforderlich sein. Bemerkt sei noch, dafs der Thurm bis zur Mittelschiffhöhe durch keinen Einbau getheilt, im Innern mit der Kirche ein Ganzes bildet. Nur bis zur Höhe von ca. 3 *m* ist er durch ein kunstvolles Gitter abgeschlossen, sodafs eine Vorhalle entsteht, aus welcher man auch in den Treppenthurm und die polygone Taufkapelle gelangt und die bei geschlossener Kirche als Betraum benutzt werden kann.

Im Aeufsern befindet sich zwischen Treppenthurm und Seitenschiffsmauer ein Kalvarienberg.

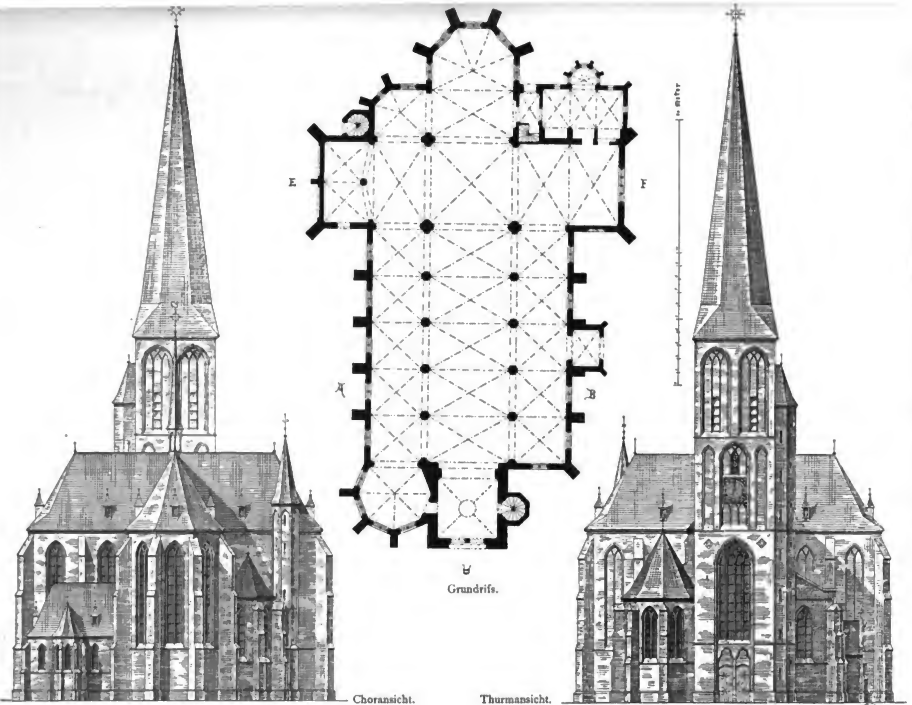
An der Südseite ist wegen der Lage der Kirche ein Seitenportal angebracht.

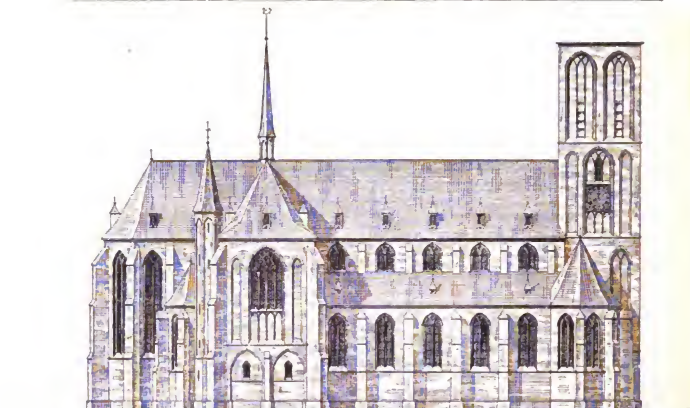
Bei der Sakristei verdient die Gewinnung der Schränke und des Beichtstuhles Erwähnung, sowie die Anlage einer kleinen, mit Eichenholz zierlich bekleideten Loge über dem Sakristeiportal, von diesem aus erreichbar, welche sich mit drei kleinen Bogen nach der Kirche hin öffnet und für etwa fünf Personen Raum bietet.

Bei der Aufrifsentwickelung sollte die im Mittelalter landesübliche Architektur studirt und berücksichtigt, namentlich der Backstein nach altem Muster verwendet werden. Das eigenartige schöne Material der Niederlande sollte zur vollen Geltung kommen, nicht allein, wie dies ja allgemein üblich, als ausdruckslose Füllmauer willkommen sein, sondern sich über sämmtliche Mauerwerke, Gesimse, Gewölberippen und sonstige Gliederungen erstrecken, in dem sonst schlichten Bau angepafstem Reichthum. Es liegt, namentlich wo es sich um nicht gerade luxuriöse Gebäude handelt, ein eigener Reiz und eine gewisse Genugthuung darin, mit dem nächstliegenden und anspruchlosesten Material sowohl den praktischen Bedürfnissen genügen, als eine gute Gesammtwirkung hervorbringen zu können und darin findet im hausteinarmen Lande die ausgedehnteste Verwendung des Backsteins und des rationellen Verputzes, der keine Täuschung bezweckt, ihren Anlafs und ihre Berechtigung.

Nunmehr käme die Besprechung der von Anfang an geplanten, zum grofsen Theil schon ausgeführten Ausstattung an die Reihe — die Erwähnung der Glasfenster, des Bodenbelags und der Polychromie, insoweit sie schon hergestellt oder im Entstehen sind, der Hinweis auf Leuchter, Opferstöcke, Reliquienschränke, Piszinen und andere kleinere Objekte, die oft als Nebensache behandelt werden, auf welche aber der kunstsinnige Pfarrer von Jutfaas sein besonderes Augenmerk gerichtet, weil sie nach seiner Meinung wenn richtig aufgefafst, zur Charakteristik und Vollendung des Kircheninnern gar wesentlich beitragen. — Da jedoch Herr Mengelberg seine die Ausstattung grofsentheils umfassende Zeichnung selbst zu erklären übernommen hat, so will ich hier nur noch mit einigen Worten die Wirksamkeit des Utrechter Künstlerkreises darstellen, wie sie in Jutfaas zur Ausübung gelangt ist.

Schon in jener Zeit hatte Herr van Heukelum die Idee gefafst, die später auch in dieser Zeitschrift zur Geltung gekommen ist, dafs nicht der Architekt der Allesmacher, -besorger und


E
F
A
B
Grundriſs.
Choransicht.
Thurmansicht.



Seitenansicht.





Längendurchschnitt.

-beherrscher sein solle, sondern dafs neben ihm den anderen Künstlern eine selbständige und ehrenvolle Stellung als Entwerfer wie Ausführer zukomme. — Der Bildhauer soll seinen Altar selbst zu zeichnen verstehen und zwar, weil mehr vertraut mit seinem Material und seiner Technik, besser und verständnifsvoller als der Architekt, der von Haus aus eine andere, schwerere Formengebung gewohnt ist. — Der Glasmaler sei nicht blofs der Tausendkünstler, der die für seine Kunst total ungeeigneten Kartons berühmter und unberühmter Staffeleimaler dennoch in die gläserne und bleierne Zwangsjacke hineinzuquälen versteht, sondern er soll innerhalb der Grenzen, die sein Material und seine Technik ihm stellen, Farben und Figuren zu komponiren wissen und daher im Stande sein, eigentliche, wirkliche Glasfenster herzustellen.

Dieser Ueberzeugung gemäfs sah sich nun Herr van Heukelum nach geeigneten Kräften um und es gelang ihm, eine Reihe von Künstlern um sich zu versammeln, die seine Grundsätze als die richtigen anerkennend, sich bereit erklärten, nach denselben einträchtig zusammenzuwirken. So entstand in Utrecht eine Künstlerkolonie, deren Mitglieder, aus verschiedenen Himmelsstrichen zusammengekommen, bald sich künstlerisch und freundschaftlich verstanden. Das gemeinsame Streben gab ihnen nicht blos Belehrung und Anregung, sondern es führte auch zu einer heiteren Geselligkeit, welche sie bald in der neuen Umgebung heimisch werden liefs.

Vielleicht ist es nicht überflüssig, der etwaigen Meinung entgegenzutreten, als würde bei derartigem Zusammenwirken die künstlerische Freiheit zu sehr beeinträchtigt. — Willkür und Stilmengerei sind freilich ausgeschlossen; — auch müssen der Michelangelokitzel und der Genialitätsdünkel, diese Künstlerkinderkrankheiten unserer Zeit, abgewehrt oder überstanden sein — doch sonst behält der Einzelne vollständige Unabhängigkeit und Raum zur weitesten Bewegung — nur Richtung und Ziel sämmtlicher Arbeiten sind dieselben.

Es liefse sich ein Vergleich mit den Meiningern anstellen, bei denen der Einzelne in seiner Rolle sein Bestes thun darf und soll, ohne dabei aufdringlich aus dem Gesammtrahmen hervorzutreten und den Hauptzweck, das schöne harmonische Ensemble, aus den Augen zu verlieren.

Freilich erfordert eine solche Theilung der Arbeit von Seiten der Bauherrn mehr Zeit und Mühe, als wenn sie sich sämmtliche Mobilien und Immobilien bei irgend einer Firma bestellen und innerhalb Jahresfrist geliefert bekommen.

Um aber, worauf es vor Allem ankam, Verständnifs und Entgegenkommen auch beim Klerus zu finden, wurde die St. Bernulphusgilde gegründet, ein Verein, dessen Mitglieder an erster Stelle Geistliche sind, während die Laienwelt durch verdienstvolle Kunstkenner und -Förderer, sowie durch die ausübenden Künstler vertreten ist.

Die St. Bernulphusgilde hält ihre Versammlungen in einem der Säle des Erzbischöflichen Museums. Dort werden Vorträge gehalten, Kunstwerke vorgezeigt und erläutert; der offiziellen Sitzung schliefst sich eine zwanglose Abendunterhaltung an; jährlich findet eine Generalversammlung statt und wenn Zeit und Umstände es gestatten, eine Kunstreise. Ein stattlicher Jahresbericht, dem Abhandlungen und Beschreischreibungen nebst Illustrationen beigefügt sind, giebt Rechenschaft von dem Wirken des Vereins.

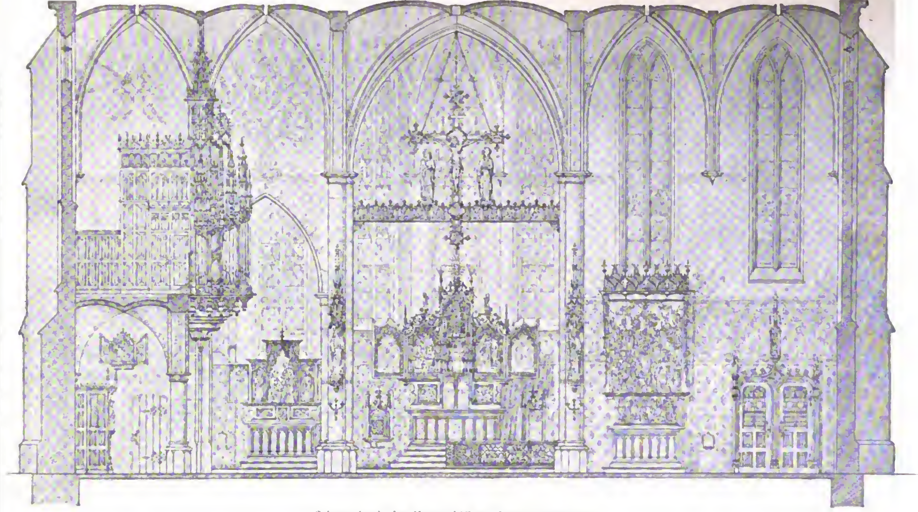
Bei allen Bestrebungen und Stiftungen hatten Herr van Heukelum und seine Genossen einen mächtigen Schützer und Beförderer an dem hochsel. Erzbischof Andreas Ignatius Schaepman. Der Hochw. Herr nahm den regsten Antheil an Allem, was die christliche Kunst zu heben und zu vervollkommnen geeignet schien. Das Andenken an sein freundliches Entgegenkommen und seine thatkräftige Hülfe bei jedem Anlafs lebt bei Allen in dankbarster Erinnerung fort.

Nachdem der Leser von der Kirche von Jutfaas und ihrer Ausschmückung als einem der ersten Werke der Utrechter Kunstgenossenschaft Kenntnifs genommen, sei noch hinzugefügt, dafs diesem Bau zahlreiche andere folgten, wovon mehrere ebenfalls ihrer inneren Vollendung entgegengehen.

Vielfacher Widerspruch ist unserm Streben zwar nicht erspart geblieben, aber Anerkennung und sympathische Kundgebungen, namentlich von den befugtesten Beurtheilern, haben reichlich Entschädigung dafür gebracht.

Freilich bleibt jedes Menschenwerk unvollkommen und namentlich bei Allem, was in unsern Tagen auf künstlerischem Gebiet ersonnen und gemacht wird, sollte man nicht aufser Acht lassen, dafs wir eine eigene Kunstweise, eine Tradition und die damit verbundene Sicherheit im Schaffen und Ausführen entbehren.

Am 20. Dezember pflegen die Utrechter Kunstbeflissenen alljährlich nach Jutfaas zu pilgern, um



Schnitt durch das Kreuzschiff mit Innen-Ausstattung.

den Geburtstag des Präsidenten ihrer Republik zu feiern. Diese Zusammenkunft giebt Anlafs zu einem Rückblick in die Vergangenheit, einem Ausblick in die Zukunft. Wenn Herr van Heukelum dann seine Tafelrunde überschaut, so geschieht es nach unserer Ueberzeugung mit einem Gefühle der Genugthuung, dafs die Versuche, die er auf künstlerischem Gebiet entgegen mancher Warnung und grofsen Zweifeln gewagt, der scheinbaren Unmöglichkeit zum Trotz, zu Resultaten geführt, die seine Erwartungen und Hoffnungen nicht zu Schanden gemacht haben.

Utrecht. A. Tepe.

Die innere Ausstattung

der Kirche zu Jutfaas, von welcher die beigefügte Zeichnung nur ein annäherndes Bild[1]) giebt, sollte gemäfs dem Stile der Kirche und der für sie bestimmten alten Kunstgegenstände im Geiste der Spätgothik gehalten werden.

Dem Raume und der niederdeutschen Tradition entsprechend, war für den Aufbau des Hochaltars die Flügelform gewählt, mit besonderer Betonung des Tabernakels und eines würdigen Expositionsthrones. Das innere Gehäuse des Tabernakels besteht aus starken Eisenplatten, die Thüren sind mit fein getriebener Schmiedearbeit verziert. Den Thron flankiren rechts und links die vier Kirchenväter, seine Spitze bekrönt Christus Regnans. Die beiden Seitenkasten enthalten je ein Relief mit zwei Seitenfiguren. Die Thüren sind bemalt von innen auf Goldgrund, von aufsen grau in grau auf dunkelblauem Grunde, verziert mit in Gold gezeichneten Baldachinen; sie stellen in Halbfiguren Personen des alten und neuen Bundes vor. Die innern geschnitzten und gemalten Darstellungen der Seitenkasten zeigen die Taufe Christi und Jesus am Jakobsbrunnen wie die Verklärung Christi auf Tabor und die Auferweckung des Lazarus. Dieser Gedankengang von rechts nach links, ist auch am Hauptaltare zu Calcar vorhanden und versinnbildet das Zeugnifs der Gottheit Christi durch Gott Vater, Sohn und hl. Geist. — Der Untertheil des Altaraufsatzes birgt vier Brustbilder von Propheten mit Sprüchen. Die Spitze der Seitenkasten bekrönen die Figuren Maria und Johannes Baptist in bittender Haltung zum Christus Regnans gerichtet. Bei geschlossenen Thüren sind rechts und links an den Seitenflächen zwei Heilige unter Baldachinen sichtbar, Kirchenpatron und Patron des Stifters. Auch die Rückseite des Altaraufsatzes ist polychromirt. Der Tisch ist von Stein, mit Nischen zum Aufstellen von Figuren versehen, und rundum verziert. Auf der Epistelseite in der Mauer sind zwei Nischen angebracht, die eine mit Baldachin (Stein), unter dem die Sedilien (Faldistorien) stehen, die andere als Piszina dienend. Die gegenüberstehenden Mauerflächen enthalten den Kasten für die hl. Oele[2]) und einen grofsen Reliquienschrank, beide durch feingeschmiedete eiserne Thüren verschlossen.

Die im Chore befindlichen Fenster vom Glasmaler Heinrich Geuer in Utrecht sind sehr klar gehalten und zeigen unter Baldachinen Darstellungen aus dem Leben des Heilandes; im unteren Theile der Fenster je zwei Szenen aus dem alten Testamente — in Beziehung zur oberen Darstellung. Das Gewölbe, sowie die nicht mit Fliesen bedeckten Wandflächen werden in der Dekoration einfach gehalten: im Gewölbe Halbfiguren, Ranken, Spruchbänder u. s. w., wie noch manche Kirchen des Niederrheins sie als ursprünglichen Schmuck aufweisen. Den Fufsboden bedecken Thonfliesen in 8 *cm* grofser geometrischer Musterung mit einzelnen durch Blumen verzierten Plättchen.

Den Eingang des Chores schliefst eine von A. Kniep in Eisen getriebene und reich polychromirte Kommunionbank mit verschiedenen Maafswerkfüllungen und hochgetriebener Ornamenten-Umrahmung; Wappen mit den Leidenswerkzeugen zieren die einzelnen Paneele. — Die beiden Pfeiler des Triumphbogens verbindet der Balken mit den aufgemalten Brustbildern der 12 Apostel und mit den geschnitzten Figuren von Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Vom Balken herab hängen drei kupferne Lampen, welche, mit feinem, eisernem Rande umgeben, auch Kerzen tragen können. — Die Elevationsglocke hängt neben der Sakristeithüre in verziertem Glockenstühlchen. — Auf dem Chore stehen noch einige kleine Stühle mit Kniebrett

[1]) Weil die im Uebrigen vortrefflich ausgeführte Originalzeichnung zur Erhöhung der perspektivischen Wirkung die tieferliegenden Parthieen nur in blassen Linien zeigt, konnte die Reproduktion nicht gleichmäfsige Klarheit erreichen. D. H.]

[2]) Eine Einrichtung, die auch abgesehen von der Wirkung um so mehr empfohlen zu werden verdient, als den hl. Oelen beim Mangel einer anderweitigen geeigneten Aufbewahrungsstätte leicht ein minder würdiger Raum zugewiesen wird. D. H.]

für die Mefsdiener, ebenso zwei Ständer zum Einstellen der Akoluthenleuchter und ein eiserner Träger für die Osterkerze.

Das Muttergottes-Chörchen im linken Kreuzschiff hat auf steinernem, ebenfalls mit Nischen versehenem Altartische einen kleinen Flügelaltar: Mittelgruppe die hl. Familie. Die beiden Seitenfiguren sind alt, die gemalten Thüren enthalten innen Joachim und Anna, aufsen Engel, grau auf blauem Grunde. Zwei Fenster (Marienkrönung und St. Johannes auf Patmos), eine alte Johannesfigur auf Konsole und ein Blindfenster gliedern die Wände des Chörchens. Dieses ist vorn abgeschlossen durch einen in Eisen geschmiedeten, von Säule zu Säule reichenden Kerzenhalter. Die einfache Piszine ist gleich neben dem Altare. Die übrige Ausstattung entspricht der des Hochchores. — Im rechten Transept befindet sich auf steinerner Mensa eine alte gemalte Altartafel, die 14 Nothhelfer, im Untertheil verschiedene Heiligen darstellend. Dieselbe ist im Geiste und in der Malweise Zeitblom's gehalten und stammt aus Bayern. Die innere Umrahmung ist in Silberornament auf dunkelm Grunde gemalt und alt, die äufsere Umrahmung ist nach dem Vorbilde alter süddeutscher Gemälde erneuert; das Bild hat keine Thüren, sondern wird durch eine Gardine geschützt. Die Piszine ist, wie bei den andern Altären, so auch hier angebracht. — Daneben befindet sich die Beichtkammer des Herrn Pastors in einer Mauernische und ist aufsen umrahmt durch Steingewande und bekrönt von drei in Stein gehauenen, auf die Bufse bezüglichen Figuren: Christus (Ecce homo), St. Magdalena und St. Johannes von Nepomuk. Daneben in der Ecke finden wir die Oeffnungen der Opferbehälter zur Aufnahme der Kirchenkollekten. Diese Kasten befinden sich in der Mauer und können in der Sakristei geöffnet werden. Die Klingelbeutel hängen an durch Schmiedearbeit verzierten Haken.

Das auf der linken Seite gezeichnete Orgelgehäuse, dessen Fassade alt ist, wurde in Bd. II Sp. 191/194 dieser Zeitschr. von mir abgebildet und beschrieben. — Die Kreuzschiffe sind bereits mit Glasmalereien versehen (Leben des hl. Kirchenpatrons und Darstellung verschiedener holländischer Heiligen). — Die Polychromie wird entsprechend der Zeichnung ausgeführt.

Von der übrigen Ausstattung der Kirche hoffen wir in einem spätern Hefte Zeichnung und Beschreibung zu geben.

Utrecht. W. Mengelberg.

Erweiterung einer alten Kirche.

Mit Abbildung.

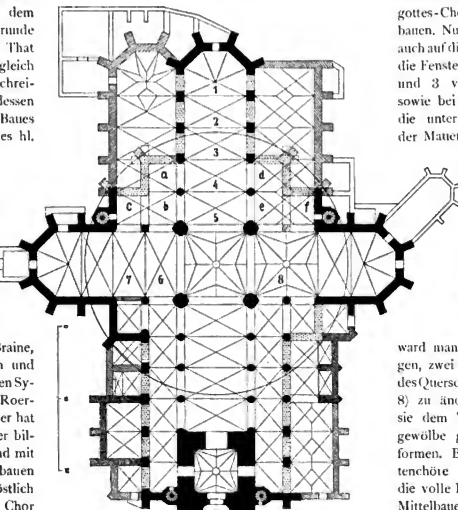


Wie viele alten Kirchen fallen in unseren Tagen dem Raumbedürfnifs zum Opfer! „Unsere Kirche ist zu klein, also bauen wir eine neue, gröfsere." Es giebt Fälle, in denen ein solcher Schlufs gerechtfertigt ist, in andern Fällen aber ist er voreilig und verderblich. Durch Vergröfserung des alten Gotteshauses hätten die Gemeindeglieder ein Denkmal der Frömmigkeit und des Geschmackes ihrer Vorfahren erhalten, hätten sich sowie ihren Nachkommen eine drückende Schuldenlast erspart. „Aber wie vergröfsern wir denn unser kleines Gebäude?" Die Antwort fällt oft schwer. Es ist darum angezeigt, mittelalterliche Beispiele zu sammeln, die zeigen, wie man ehedem solch einer Aufgabe mit Glück entsprach. Ein sehr lehrreiches Vorbild bietet in dieser Hinsicht die Kathedrale von Roermond im holländischen Limburg an der Maas.

Der Grundrifs zeigt die Gestalt, welche sie in den vierziger Jahren vor Beginn der Restauration besafs. Die schwarzen Stellen sind aus dem ursprünglichen Bau erhalten. Zu ihm gehörten aber auch die punktirten, welche jetzt abgebrochen sind. Die ursprüngliche Kirche war demnach eine schön ausgebildete Kreuzkirche. Am Fufse des Kreuzes erhob sich der Thurm; die drei obern Endigungen des Kreuzes waren polygon mit fünf Seiten des Achteckes geschlossen. An den Längsbalken des Mittelschiffes lehnten sich die Seitenschiffe so, dafs das Chor mit zwei Jochen und seinem Haupte frei blieb. Der Querbalken hatte auf jeder Seite je zwei Seitenschiffjoche, von denen aber je eines (*b* und *c*) mit den Seitenschiffen des Mittelbaues zusammenfiel. Ein Joch mit dem polygonen Abschlufs ragte auf beiden Seiten des Querschiffes frei auf ohne Seitenschiff. In diesen zuletztge-

nannten Theilen des Querbaues, sowie im Chorhaupte (1) und den beiden ihm nahestehenden Jochen (2 und 3) befanden sich hohe Fenster. Dagegen hatten die folgenden Joche (4 bis 8) und das ganze Mittelschiff westlich von der Vierung unten hohe Bogen, welche sich in die Seitenschiffe öffneten, darüber aber kleine, jenseits der Vierung noch heute erhaltene Oberfenster.

Die in den Plan eingezeichnete Kreislinie zeigt, dafs eine zentrale Anlage dem Entwurf zu Grunde liegt. In der That ist, wie ein Vergleich mit den vom Schreiber dieses in dessen »Gesch. des Baues der Kirche des hl. Viktor« S. 78 f. mitgetheilten Grundrissen darthut, der ursprüngliche Plan der Roermonder Kathedrale eine Weiterentwicklung des in St. Yved en Braine, Trier, Xanten und Ypern befolgten Systems. Der Roermonder Meister hat jedoch, weil er billig, einfach und mit Ziegelsteinen bauen sollte, die östlich neben dem Chor liegenden Kapellen (*a*, *c*, *d* und *f*) nicht, wie es in den genannten Kirchen der Fall ist, polygon, sondern nur quadratisch gebildet. Zweifelsohne war sein Grundrifs eine glückliche Verwerthung jener ältern, aber reichern und theuerern, meist in Sandstein errichteten Vorbilder. Er erhielt eine Kirche, in der auch das in den Querschiffen stehende Volk in's Chor schauen und den vielleicht bei 3 stehenden Pfarraltar zu erblicken vermochte.



Im Beginn des XV. Jahrh. scheint der Bau vollendet gewesen zu sein. Etwa um 1470 wollte man ihn durch Anfügung eines für den Sakramentsaltar bestimmten Chores vergröfsern. Wie ging man dabei voran? Im Chorhaupt sowie in den Jochen 2 und 3 verlängerte man an der Nordseite die Fenster bis zum Boden; in den folgenden Jochen (4 und 5), sowie im Querschiff (6 und 7) aber liefs man das Mafs- und Stabwerk der obern Fenster unberührt stehen und brach nur die punktirten Mauern (bei *a* und *c*) aus. Zwanzig Jahre später wünschte man an der Südseite ein Muttergottes-Chor zu erbauen. Nun wurden auch auf dieser Seite die Fenster bei 1, 2 und 3 verlängert, sowie bei *d* und *f* die untern Theile der Mauern durchbrochen. Jetzt aber entfernte man auch die zwischen *e* und *f* stehende Säule. Dadurch ward man gezwungen, zwei Gewölbe des Querschiffes (bei 8) zu ändern und sie dem Vierungsgewölbe gleich zu formen. Beide Seitenchöre erhielten die volle Höhe des Mittelbaues und des Querschiffes.

Bald genügte der Raum wiederum nicht mehr. Im XV. und XVI. Jahrh. liebte man es, neue Altäre zu dotiren, diese aber in besonderen Seitenkapellen aufzustellen. So wurden allmälig neben der untern Hälfte des Langschiffes Kapellen aufgeführt. Wie diese nach und nach entstanden, zeigt der Grundrifs zur Genüge. — Trotz aller dieser Veränderungen ist der Eindruck ein durchaus harmonischer. Jeder der drei grofsen Chöre wirkt für sich und steht doch mit den anderen in so enger Beziehung, dafs der Gottesdienst sich frei entfalten kann.

Steph. Beissel S. J.

Nachrichten.

Zur Charakterisirung des Baumeisters Friedrich Freiherrn von Schmidt.

Es darf angenommen werden, dafs die Leser dieser Zeitschrift sich in Kenntnifs des Lebensganges des vorstehend bezeichneten Mannes befinden. Haben doch nicht blofs die der Kunst dienenden Organe, sondern die Tagesblätter, fast ohne Unterschied, dem Hingeschiedenen Nachrufe gewidmet, seiner Persönlichkeit, seinem Wirken und Schaffen die ehrendste Anerkennung, wie sich's gebührte, zu Theil werden lassen. Solchergestalt Veröffentlichtes soll hier nicht wiederholt werden; das Nachfolgende bezweckt vielmehr im Wesentlichen nur die Klarstellung des stilistischen Glaubensbekenntnisses des Meisters, wenn der Ausdruck erlaubt ist.[1])

Allgemein wird Schmidt, wie es in der »Deutschen Bauzeitung« (1891 Nr. 8) heifst, als „das anerkannte Haupt und nicht zum geringsten Theil als der Schöpfer der deutschen neugothischen Schule bezeichnet", darüber aber, wie sich seine „Neugothik", überhaupt seine Richtung, zur Gothik der mittelalterlichen Meister verhält, gehen die Stimmen gar sehr auseinander. Zu den „zünftigen, eingeschworenen Gothikern" gesellt ihn meines Wissens keine, wenigstens keine der in Fachkreisen laut gewordenen. Italienisch-renaissancistische, ja sicilianische Anklänge gäben in diesen oder jenen seiner Werke sich kund, ein anderer Bau kennzeichne sich entschieden als „deutsche Renaissance", in seinem Rathhausbau erscheine Schmidt als „von der Antike sanft angeschmeichelter gothischer Künstler, im Sühnehaus als antiker Künstler in gothischem Gewande" und sei dies Bauwerk als „sein künstlerisches Testament zu betrachten" (»Centralblatt der Bauverwaltung«, 1891 Nr. 5). Auch eine Hinneigung zum Byzantinischen wird ihm noch auf Grund seines Fünfhausener Kuppelbaues beigemessen; ein Wiener Professor, Namens Deininger, endlich bekundet von ihm die Aeufserung, „er wünsche noch einmal jung zu sein, um sich dann mit ganzer Kraft dem romanischen Stil widmen zu können (»D. Bauzeitung« Nr. 24 S. 145). So schwankt das Bild unseres Meisters, je nach dem Zeichner desselben, wie in Nebelwolken, hin und her; an dem „anerkannten Haupt der deutschen neugothischen Schule" macht danach kein entschieden gothischer Zug sich mehr bemerklich. Mit diesem Bild in Uebereinstimmung ist auch der sog. neugothischen Bewegung das Horoskop gestellt. So spricht, um nur einen, aber einen besonders schwerwiegenden Beleg hierfür vorzuführen, der Herausgeber der »Deutschen Bauzeitung«, Herr Fritsch, in der Schrift: »Stilbetrachtungen« (S. 31) die Ansicht aus, der gothische Stil habe „den Hohepunkt seiner in unserem Zeitalter erlangten neuen Blüthe bereits überschritten und werde immer mehr Boden verlieren", ein Ausspruch sehr angenehmer, beruhigender Art, für das Heer der grundsatzlosen, der Gothik nicht mächtigen Stilmenger oder Eklektiker, das Gegentheil für alle Diejenigen, welche, nach wie vor, von der Wiederbelebung der Gothik, ihrem Grundwesen nach, das Heil für die Architektur erblicken und weiter erwarten. Darin werden beide Theile wohl übereinstimmen, dafs es sehr wünschenswerth ist, möglichst Gewifsheit darüber zu erhalten, ob wirklich der an der neuen Blüthe der mittelalterlichen Bauweise in so grofsem Maasse betheiligt gewesene Meister mehr oder weniger derselben untreu geworden ist, sich von ihr, auf Grund innerster Ueberzeugung, abgewendet hat. Ein zuverlässigeres Ergebnifs in jener Beziehung kann selbstverständlich nicht erzielt werden, als mittels eigener, insbesondere schriftlicher Aeufserungen desselben. Vor mir liegen nun von ihm während des Laufes der letzten 25 Jahre (unsere persönliche Bekanntschaft hatte gleich nach seinem Eintritt in die Dombauhütte begonnen) an mich gerichtete Briefe. Hoffentlich ist die Zeit nicht gar ferne, in welcher dieselben ihrem ganzen Inhalte nach veröffentlicht werden können. Es wird sich dann zeigen, wie sehr Schmidt auch des geschriebenen Wortes Meister war, wie tief sein Empfinden, wie lebhaft sein Interesse, wie klar sein Blick auch für aufserhalb des Kunstgebietes Belegenes. Nachfolgend glaube ich nur auf die zuvor bezeichnete Frage sich Beziehendes mittheilen zu sollen, und zwar auch dieses unter Beiseitelassung von allem, dritte, lebende Personen oder gewisse, noch nicht zu völligem Abschlufs gekommene Verhältnisse Betreffenden, wenngleich meist das allgemein Gefafste dadurch gewissermafsen illustrirt, erst so recht in's Auge springend sich gestalten würde.

Auf die Gefahr hin, als selbstgefällig zu erscheinen, sei vorerst bemerkt, dafs Schmidt bis an sein Ende bei jedem durch mein Mitthun zur Förderung der Gothik, und zwar der streng-mittelalterlichen, sich ihm bietenden Anlafs mir seine volle Zustimmung zu Theil werden liefs, mich zum Ausharren im Kampfe für dieselbe ermuthigend. Ich bin auf die Einwendung gefafst, dafs dies sein Verhalten wohl mehr in freundlicher Gesinnung für meine Person, als in sachlicher Erwägung seinen Grund gehabt haben werde. Jedenfalls kann dies Demjenigen, was nun aus seiner Feder folgen soll, nicht entgegen gehalten werden.

Dafs Schmidt bis 1865 seinem „grofsen Lehrmeister", wie er den Kölner Dom in einem seiner Briefe nannte, treu geblieben und treu zu bleiben entschlossen war, ergiebt sich aus einem am 8. April jenes Jahres aus Wien mir geschriebenen Briefe, dessen Inhalt sich zugleich um einen Wendepunkt in seinem Schaffen und Wirken bewegt; darin heifst es, wie folgt.

„Dank einer eigenthümlichen Verkettung der hiesigen Verhältnisse war es mir möglich, zunächst ohne grofses Aufsehen zu erregen, einen festen Grund zu legen, sowohl für die Kenntnifs als auch für die An-

[1]) Das religiöse Glaubensbekenntnifs Schmidts, insbesondere seinen Uebertritt zum Katholizismus anlangend, sei gleich hier bemerkt, dass derselbe nicht, wie die »Kölnische Zeitung« und die »Deutsche Bauzeitung« berichten, 1849, zur Zeit seiner Verheirathung mit der Schwester des Dombildhauers Mohr, erfolgte, sondern unmittelbar vor seiner Abreise nach Mailand, gegen Ende März 1858. Das erstgedachte Blatt (1891 Nr 32) mifst diesem Schritt einen „mystisch-romantischen Zug damaliger Zeit" bei. Während seines nachfolgenden Lebens und, am Schlusse desselben, durch die Art seiner Vorbereitung zum Tod, hat aber Schmidt keinem Zweifel darüber Raum gelassen, dafs demselben klare Erkenntnifs seiner Bedeutung und tiefe Ueberzeugung zu Grunde lag.

erkennung der Spitzbogen-Architektur. Das erste erreichte ich dadurch, dafs ich einen ansehnlichen Kreis tüchtiger Schüler um mich sammelte, welche ich für die gute Sache begeisterte, an welchen ich hinwiederum eine kräftige Stütze für meine Unternehmungen fand, das zweite dadurch, dafs es mir glückte, einige kirchliche und profane Bauten durchzuführen, welche der Menge Anerkennung jenes Stiles abnöthigten. Soweit ging die Sache ganz gut; was ich aber klar vorausgesehen hatte, traf auch richtig ein: die übrigen hiesigen Architekten, welche der modernen, oder, wie sie sich auszudrücken belieben, der „klassischen" Richtung angehören, sahen sich plötzlich in ihrer Existenz bedroht, fühlten den Boden unter ihren Füfsen wanken. — — Ein Hauptsturm auf mich ward unternommen. Den Angriffen begegnete ich zunächst dadurch, dafs ich den Feind in seiner Herzgegend angriff. In dem Vereine „Wiener Bauhütte" hielt ich Vorträge über griechische und römische Architektur, worin ich das Wahre in diesen Stilrichtungen eingehend technisch und künstlerisch entwickelte und die Stellung derselben zu unseren Verhältnissen charakterisirte. Hierdurch raubte ich meinen Gegnern vor Allem die Handhabe, mir Unkenntnifs der klassischen Kunst vorzuwerfen. Durch einige gesalzene Vorträge über die Kunst des Mittelalters und unseren Zielpunkt auf diesem Gebiet brachte ich aufserdem manche, geradezu absurde Vorwürfe zum Schweigen, so dafs ich sagen kann, der erste Hauptangriff wäre glücklich abgeschlagen. Der nächste Tanz wird nun losgehen, wenn die Entwürfe zu den Parlamentshäusern, Ende Mai, eingelaufen sind. Da helfen dann keine Vorträge mehr, da mufs die Arbeit für sich selber reden. Soviel ich weifs, werde ich unter den sechs konkurrirenden Architekten der einzige sein, welcher im Spitzbogenstil arbeitete."

Es folgt eine Charakteristik der hervorragenderen Konkurrenten, auf deren Veröffentlichung ich verzichten zu müssen glaube, und sodann die Mittheilung, dafs Schmidt nächstens sich nach Dresden begeben werde, um sich über die beabsichtigte Restauration des Meissener Schlosses gutachtlich zu äufsern. Zum Schlufs spricht S. die Hoffnung aus, von Dresden aus an den Rhein reisen zu können, und schliefst mit den Worten: „Ich halte es für nothwendig, dafs wir uns nach so vielen Jahren gemeinsamen Strebens und doch persönlicher Trennung einmal klar in die Augen sehen und uns über Das einigen, was etwa zwischen uns noch im Zweifel sein könnte". Aus einem bald darauf, am 29. Mai 1865, geschriebenen Brief Folgendes:

„In diesen Tagen beginnt nun der grofse Kampf um die Parlamentshäuser, und werde ich trachten, Sie auf dem Laufenden zu erhalten. Jene Schwefelbande, welcher Sie in dem prächtigen Artikel ein Stück Wahrheit in's Gesicht geschleudert haben, wird Alles gegen mich aufbieten. Indessen fürchte ich mich nicht und habe mir zu dem besonderen Behuf dieser Bataille, als echter Steinmetz, einen Schädel von Granit angeschafft. Beifsen sie mich auch zu den Parlamentshäusern heraus, so beifse ich mich in die neue Universität hinein. Einmal werde ich durchdringen."

Da S. nicht den Sieg davontrug, blieb der Sturm gegen ihn aus. Bekanntlich ward an entscheidender Stelle für die Parlamentshäuser dem altgriechischen Stil der Vorzug vor dem altdeutschen gegeben, in Anbetracht wohl der so nahen Geistesverwandtschaft der Wiener mit den Atheniensern und der frappanten Aehnlichkeit zwischen Oesterreich und — Hellas? Ueber den betreffenden Entwurf bemerkt S.: „Mein Hauptgegner hat einen griechischen Tempel projektirt, à la Munchen. An Stelle meines Kaisers steht eine hohe jonische Säule mit Madam Austria; unten in einem Wasserbecken paradiren Tritone, Seepferde u. dergl. Klassisches mehr." Die Konkurrenzentwürfe weiter besprechend, bezeichnet er einen derselben dem Stile nach als „namenlos"; derselbe gebe sich als „fortentwickelter Romanismus" zu erkennen, allein nicht als fortentwickelt auf dem „allein natürlichen Weg des Spitzbogens". Im Hinblick auf die oben erwähnte angebliche Reminiscenz des Professors Deininger sei bemerkt, dafs S. nicht erst gegen das Ende seiner Laufbahn hin mit dem romanischen Stil sich vertraut machte. Schon in Köln hatte er zugleich mit seinem Kollegen und anfänglichen Vorgesetzten beim Dombau, Vincenz Statz, die zahlreichen dortigen romanischen Bauwerke genau durchstudirt, theilweise sogar, wie die Taufkapelle bei S. Gereon, aufgemessen und in ihrer Art schätzen gelernt.

Zur näheren Kennzeichnung der Stellung Schmidt's zur Antike nachfolgend einige Sätze aus einem Briefe vom 16. Januar 1868, welcher von einem in Wiener-Neustadt gehaltenen Vortrage handelt:

„Ganz ausdrücklich habe ich die Gemeinsamkeit der Richtung und das Vorhandensein eines einheitlichen Geistes im Mittelalter betont, von welchem jedes Individuum sein eigenes Wirken ableitete. Mehr konnte ich nicht sagen, ohne die Freiheit der Kunst zu negiren, ja sogar das hohe christliche Prinzip anzugreifen, welches Sklaventhum in jeder Form desselben verdammt. Das ist ja eben das Erhabene in der mittelalterlichen Kunst, dafs jedem ihr Dienenden, vom Lehrling bis zum Meister, ein gewisses selbständiges Denken und Empfinden gestattet ist, im Gegensatz zu aller heidnischen Kunst, wo nur Einer dachte, alle übrigen Mitarbeiter zu Hörigen des einen Gedankens gemacht wurden. Welch' ungleich verschiedene Rolle war und ist noch Demjenigen zugetheilt, welcher beispielsweise einen gothischen Bau mit Laubwerk zu verzieren hatte und noch hat, im Vergleich mit Demjenigen, welcher sklavisch ein griechisches Ornament zum Hundertstenmal nachbilden mufs. — Hoffentlich haben Sie meinen Grundrifs der Fünfhausener Kirche von meinem Schwager erhalten und sich von ‚des Chores Maafs und Gerechtigkeit' überzeugt."

An das Vorstehende schlofs sich in einem Briefe vom 24. Januar u. A. Folgendes an:

„Sie haben daran erinnert, dafs die Lehre des Christenthums auf unwandelbaren Dogmen beruhe, wonach der Christ zu leben habe. Da bitte ich Sie nun, überzeugt zu sein, dafs ich gerade das wunderbare Verhältnifs der Kirche und ihrer Dogmen zur Gesetzlichkeit in der Kunst als parallel ansehe. Ihnen dies ausdrücklich zu sagen, halte ich für nothwendig, denn es will mich bedünken, als vermutheten Sie in meiner Thätigkeit ein leises Hinneigen zu anderen Prinzipien. Allerdings legt mir meine ganze hiesige Lebensstellung ein anderes Verhalten auf, als ich am Rhein

an den Tag legen könnte. — — Ich bitte noch zu bedenken, dafs ich aufser Sr. Eminenz hier keinen mächtigen Beschützer, in einem grofsen Theil der Geistlichkeit, gerade wegen meiner strengen Anschauungen über kirchliche Kunst, heftige Gegner habe, dafs mir hier kein einziger literarischer Freund zur Seite steht, dafs ich überhaupt so gut wie einzig und allein auf meine eigene Kraft angewiesen bin. Meine Taktik geht nun dahin, den elementaren Unterschied, welcher zwischen meiner Richtung und dem vulgären Wiener Zopfthum besteht, thunlichst wenig zur Schau zu tragen. Dabei mufs ich möglichst an öffentlichen Unternehmungen mich betheiligen, um darzuthun, dafs so ein Gothiker wirklich lebt, nicht als Gespenst umherwandelt. Handelte ich so nicht, so könnte ich mir sagen, dafs mit der Vollendung meiner Kirchen meine Thätigkeit hier zu Ende wäre. — Betreffs Ihrer Bedenken hinsichtlich des Fünfhausener Kuppelbaues theile ich Ihnen zum Trost mit, dafs das eiserne Gerippe aus der Kuppel wegbleibt. Ich mauere jetzt acht starke Rippen, welche von aufsen sichtbar sein werden und in einer steinernen Laterne endigen. Hiermit scheint wieder auch die Kuppelform an sich mehr gerechtfertigt zu sein, da sie durchaus konstruktiv wird. Als gothisch hatte S. dieselbe zuvor durch die Hinweisung auf die St. Gereonskuppel in Köln legitimirt.

Ich bedauere lebhaft, dafs die Gegenwärtigem, in mehrfacher Beziehung als nothwendig vorgezeichneten Grenzen es nicht gestatten, den folgenden, vom 30. Juni 1868 datirten Brief seinem ganzen Inhalte nach hier anzureihen. Nach einem Berichte über eine, mit Voigtel und Denzinger in Frankfurt zum Zweck einer Begutachtung der dortigen Domrestaurations-Frage stattgehabten Zusammenkunft führt S. bittere Klage über niedrige Angriffe auf seine Person, aus Anlafs des tragischen Todes seines früheren Kollegen von der Nüll und des bald darauf erfolgten des mit Nüll nahe befreundet gewesenen von Siccardsburg. „Wohin das Alles bei uns führen soll, weifs Gott allein. Schliesslich wohl zum Guten, zunächst aber zum Gegentheil. — Mit meinen Schülern reise ich dieses Jahr nach Tyrol, wo ich mir eine reiche Ausbeute verspreche. Von meinen Arbeiten sende ich Ihnen meinen chinesischen Dom (in der Nähe von Peking zu errichten) und den Plan zur Wiederherstellung des Schlosses Vayda Hunyad in Siebenbürgen. — Für das kommende Jahr steht ein grofser Kampf bevor um das Rathhaus. Handelte ich dann nach meiner augenblicklichen Stimmung, so würde ich mich von diesem Riesenunternehmen fernhalten; es wird aber nicht gehen; ich werde hineingezogen werden in diesen Kampf auf Tod und Leben, angesichts dessen ich meine Seele Gott befehle. Sollte ich in diesem Kampfe siegen, was ja doch immer möglich ist, so müfste ich meine Professur aufgeben, überhaupt alle Nebendinge. Alles zusammen wäre zuviel für einen Menschen."

Nicht ohne ein gewisses inneres Widerstreben übergehe ich mehrere, Arbeiten und theilweise recht schmerzliche Erlebnisse des Freundes betreffende Briefe, um alsbald wieder auf den Rathhausbau zu kommen, welcher den Höhepunkt seines Lebens und Schaffens, sowie die Hauptausgangsstelle für die über letzteres ergangenen Beurtheilungen bildet. „Zum Rathhause", so schreibt er am 10. Februar 1869, „sind mehrere Skizzen fertig und giebt mir das gewonnene Resultat vollen Muth zur Durchführung des Planes; wie ich denke, werden Sie an dieser Arbeit Ihre Freude haben." Weiter besagt ein Brief vom 1. Juli 1869 was folgt:

„Dem vielen Gejohle der modernen Klassiker verdanke ich es zumeist, dafs ich bei meinem Rathhausentwurf eine Richtung eingeschlagen habe, die möglicherweise zum Ziele führt. Denn das mufs ich mir gestehen, ein in rein deutsch-gothischem Stile durchgeführter Entwurf ist hier absolut unmöglich durchzusetzen. Wie ich Ihnen schon früher mittheilte, habe ich mich daher der lombardisch-florentinischen Richtung mit ruhiger Fassadenbildung angeschlossen und nur in den Thürmen und namentlich in der Ausstattung der inneren Räume, welche von der modernen Umgebung ganz abgeschlossen sind, möglichst der Kunst des XIII. Jahrh. mich angeschlossen. Wie freue ich mich, Ihnen die Kopien dieser Zeichnungen einmal mittheilen zu können. Sollte es auch meinen Feinden gelingen, die Ausführung des Entwurfes zu hintertreiben, so hoffe ich doch, dafs derselbe an und für sich schon vielseitige Einwirkung üben wird."

Nicht blofs die in Wien gemachten Erfahrungen eigneten sich übrigens dazu, Schmidt betreffs des Erfolgs streng-deutscher Gothik besorgt zu machen. War doch vor Jahren schon sein sieggekrönter Konkurrenzentwurf zum Berliner Rathhausbau bei Seite gelegt worden, ein Schicksal, welches ein ebenwohl gekrönter gothischer Entwurf des berühmten englischen Baumeisters Gilbert Scott für das Hamburger Rathhaus theilte. Auf unserem Festlande hatte und hat durchweg noch die gothische Profanarchitektur gegen blinde Voreingenommenheit, um nicht zu sagen systematische Feindseligkeit, anzukämpfen. Inwieweit die in Berlin und Hamburg statt der preisgekrönten, im Geiste des „modernen Kulturlebens" errichteten Rathhäuser demselben zur Ehre gereichen, mufs hier unerörtert bleiben. Kehren wir zu dem für Wien projektirten zurück.

„Mein Hauptwerk, das Rathhaus", so berichtet ein Brief vom 17. Januar 1878, „gedeiht sichtlich, der Entwurf hat noch manche Wandlungen durchgemacht, ist aber jetzt in allen seinen Theilen festgestellt und werden Sie die Abbildungen davon interessiren, sollte Ihnen, da Sie meinem Entwickelungsgang während der letzten Jahre nicht genau gefolgt sind, auch vielleicht Manches daran fremd erscheinen. Die Aufgabe ist eine in jeder Beziehung so eigenartige, dafs unwillkürlich auch das Formensystem berührt wird. Uebrigens beruht Alles auf guter gothischer Grundlage. Was bis jetzt davon steht, nämlich drei Stockwerke, findet, soviel ich weifs, allgemein Beifall, und wagen die Klassiker nicht mehr, mich anzugreifen." Brief vom 11. Mai 1878. „Nachdem ich, Gott sei Dank, von meinem Unwohlsein so ziemlich befreit bin, will ich mein Versprechen halten und Ihnen etwas von meinen neuesten Arbeiten senden. Das Eine ist die definitive Rathhausfassade, deren Aenderungen Sie aus dem Vergleich mit der früheren ersehen werden. So ein Bauwerk entwickelt sich doch sehr allmählich, und lehrt mich die eigene Erfahrung, wie, unter Beibehaltung des Grundgedankens, ein fortwährendes Bilden und Gestalten nothwendig ist, will man

nicht in grofse Irrthümer gerathen. Die alten Meister haben es auch nicht anders gemacht, was aus der Vergleichung von Originalplänen derselben mit dem Ausgeführten zur Evidenz hervorgeht."

Im März 1879 hatte ich im Reichstag die Bewilligung eines Zuschusses zur Restauration der Oppenheimer St. Katharinenkirche befürwortet. Dieselbe war dem Sohne unseres Meisters, Professor Heinrich Frhr. v. Schmidt in München, übertragen. Einer Danksagung für meine Rede schliefst sich in einem Brief vom 28. März 1879 was folgt an:

„Für mich alten Steinmetzmeister liegt die Befriedigung über dieses glückliche Ergebnifs hauptsächlich darin, dafs ich fest hoffen darf, dafs meinem Sohne jetzt Halt genug geboten ist, um meiner Richtung getreu bleiben zu können, und dafs er das fortsetzt, was ich begonnen habe. Sie, hochverehrter Freund, werden sich auch gewifs bald die Ueberzeugung verschaffen, dafs mein Kleiner die Sache so ernst nimmt, als es überhaupt möglich ist, dafs er seiner herrlichen Aufgabe gerecht werden wird. Was ich noch zum Gelingen beizutragen vermag, soll sicherlich geschehen." — (Dafs die Oppenheimer Katharinenkirche ein streng-gothischer Bau ist, wird wohl von keiner Seite her bezweifelt werden.) — „Diesen Winter habe ich wieder furchtbar arbeiten müssen. Mein Rathhaus soll im Jahre 1883 zu der zweihundertjährigen Feier der Befreiung Wiens von den Türken vollendet sein, und da heifst es denn rücksichtslos vorwärts gehen. Ich darf, Gott sei Dank, sagen, dafs jetzt auch die letzten Fragen gelöst sind, namentlich in Betreff der oberen Theile der Hauptfassade und des Festsaals, so dafs ich mich jetzt schon ganz der Ausstattung zuwenden kann. Künftige Woche werden die ersten Dächer aufgeschlagen und wird der Bau zu drei Viertheilen in diesem Jahre unter Dach kommen. Könnten Sie nur einmal einen Sprung nach Wien machen: ich denke, Sie würden sich über den Bau freuen, wenn Ihnen auch Manches daran etwas fremd vorkommen würde. Unter mehreren anderen Dingen habe ich jetzt auch wieder ein Schlofs zu bauen, in Südrufsland, was mich sehr interessirt."

Ein weiterer Brief vom 19. Januar 1881 handelt zunächst von Vorkommnissen im Wiener Dombauverein und sodann von solchen am Bau des Kölner Domes; hinsichtlich des Rathhauses wird hier bemerkt, dafs dasselbe zu drei Viertheilen unter Dach sei, im laufenden Jahre die kleinen Thürme fertig würden, vielleicht sogar auch der Hauptthurm.

Wieder mufs, aus dem angegebenen Grunde, eine Reihe von Mittheilungen bei Seite liegen bleiben; nur des Inhaltes eines mir besonders werthvollen Briefes vom 17. Februar 1887 kann ich nicht umhin, Erwähnung zu thun. Aus Anlafs meiner Schrift: »Erinnerungen an Eduard von Steinle« giebt da S. seiner Bewunderung dieses Künstlers wärmsten Ausdruck unter Hervorhebung seiner bildlichen Ausschmückung des Frankfurter Domes und der Dekorationsmalerei Linnemanns. Zugleich charakterisirt er den in Wien und weiter in Oesterreich auf dem Gebiet der Malerei vorherrschenden Geist, um es zu erklären, dafs dort Steinle allzu wenig verstanden und gewürdigt worden sei. Zum Schlufs des Briefes knüpft er an den bevorstehenden Abschlufs seines Ausbaues des Fünfkirchener Domes über die politische Situation eine Betrachtung, welche in dem Satze endet: „Meine alte Prophezeiung wird sich bewahrheiten, dafs, wenn nicht die Lateiner in endlicher Erkenntnifs der Lage mit den Deutschen zusammenstehen, Europa kosakisch wird."

Ein folgender Brief (vom 15. Oktober 1888) bezieht sich zunächst auf die zwischen dem Geistlichen Rath Friedrich Schneider zu Mainz und mir in gegenwärtiger Zeitschrift (Jahrg. I S. 153 u. 255 ff.) kontradiktorisch erörterte Frage, in welcher Art katholische Pfarrkirchen, namentlich deren Inneres, am angemessensten auszugestalten seien. Die von mir vertheidigte Ansicht theilend, äufsert S. sich dahin, es verstofse die gegentheilige wider die ganze kirchliche Tradition und meint, sie stehe in einem gewissen Zusammenhang mit den neueren Hannover'schen und Berliner Schulen, nach welchen „Heizanlagen, Pfarrkanzlei, Aborte, Stiegen etc. in einen Organismus zusammengefafst würden, der Predigtraum und der ungetrübte Hinblick auf den hochwürdigen Herrn Pastor die Hauptsache bildeten".

„Unsere Vorfahren", so fährt S. fort, „verstanden es ausgezeichnet, weite Gewölbe zu spannen, wenn immer sie wollten, und könnte ich Herrn Schneider einige ganz ungewöhnliche derartige Beispiele vorführen aus unseren Gebirgskirchen. — Ueberhaupt mufs ich sagen, dafs je mehr ich studire und einen Ueberblick über die Gesammtleistung unseres Mittelalters gewinne, desto unbegrenzter wird meine Ehrfurcht vor den Meistern jener Zeiten und desto mehr erkenne ich, wie wenig wir können im Vergleich mit ihnen."

Der weitere Inhalt des Briefes handelt von einem Ausflug Schmidt's nach Strafsburg, zum Zweck der Begutachtung das dortige Münster betreffender Entwürfe, in Gemeinschaft mit dem Pariser Architekten Böswilwald. Von Strafsburg begab er sich direkt nach Mailand, wo über die Konkurrenzpläne zur Fassade des dortigen Domes entschieden werden sollte. In Mailand erreichte ihn ein Brief, der ihm den Auftrag zu einer gröfseren Kirche im Salzkammergut brachte.

„Dieselbe", so schreibt er, „wird nicht einschiffig, sondern nach altem Kanon dreischiffig; meine Bauern würden mich auch schön ansehen, wollte ich ihnen eine moderne Bahnhofshalle bauen. — Der grofse Festsaal im neuen Rathhaus ist nun auch nahezu fertig dekorirt und macht einen merkwürdigen Eindruck." Der Brief enthält noch Manches, namentlich eine Betrachtung über Sonst und Jetzt, was hier nicht mittheilen zu können ich ganz besonders bedauere. Das Gleiche gilt betreffs eines Briefes vom 21. Januar 1891, aus Anlafs der Berufung Schmidt's in's Herrenhaus. Ein paar Sätze aus demselben sollen indefs doch hier eine Stelle finden. — „Alle Ehren und Auszeichnungen, welche mir bis jetzt, über Verdienst, zu Theil geworden sind, haben mich nicht angegriffen? in wenig Wochen waren sie moralisch verdaut. Mit dieser neuesten Berufung ist es sofern etwas Anderes, als ich thatsächlich in eine ganz neue Thätigkeitssphäre eintreten mufs. Nach meinem Naturell werde ich nicht im Stande sein, als ruhiges „Stimmvieh" dort auszuhalten; was aber geschieht, wenn ich losgehe, ist unberechenbar. — Indessen, es wird sich doch Alles geben, und hoffe ich, mit Gottes Hülfe, auch da mich durchzufechten."

Wie gegen Herrn Schneider über den Bau der Pfarrkirchen, so hatte ich gegen den Seminar-Professor Graus in Graz einen Straufs über den Charakter der von demselben hochgestellten Renaissance, namentlich deren Kirchlichkeit, zu bestehen, wovon Schmidt ebenwohl Notiz nahm. Sein Urtheil im Allgemeinen hatte er schon früher, unter dem 28. März 1879, in folgender Art kundgegeben:

„Es ist unglaublich, welch' höherer Blödsinn jetzt mit der Renaissance aufgeführt wird. Ich habe nichts dagegen, wenn ein Architekt in dieser Richtung arbeitet; ich war ja selbst schon in der Lage, es thun zu müssen; allein, es zeugt von einer totalen Unkenntnifs der Entwickelungsgesetze der Kunst, wenn man etwas so Unfafsbares, bestimmter Gesetzlichkeit Entbehrendes zum Ausgangspunkt einer neuen Richtung nehmen will. Einmal müssen die Kerls doch an's Mittelalter glauben lernen; vielleicht leider wenn es zu spät ist." Ueber die Person des Herrn Graus äufsert er sich dahin, dafs derselbe als Konservator der Alterthümer sich verdient mache, seine Stellung zu der gedachten Frage verschiedenartigen Einflüssen beizumessen sei. Es komme hinzu, dafs der österreichische Klerus, im Allgemeinen genommen, der kirchlichen Kunst indifferent gegenüberstehe, keine Ahnung davon zu haben scheine, welch' hohe Bedeutung die hehre Kunst des Mittelalters für die Kirche selbst hat. Wenn die Gewänder prunkvoll, der Altar reichlich mit Kerzen und Blumen besteckt sei, dann sei dem kirchlichen Bedürfnifs ein Genüge geleistet. Solchem äufserlichen, gehaltlosen Prunk aber entsprächen die verschiedenen Arten der sog. Renaissance selbstverständlich mehr als die ernste Gothik. „Es ist ein Jammer; Gott bessere es!" — „Wenn ich übrigens mit Herrn Graus zusammenkomme, werde ich nicht ermangeln, ihm ein Privatissimum zu lesen."

Von meinem Vorhaben, lebende Personen nicht hervortreten zu lassen, bin ich betreffs der zwei genannten abgewichen, weil ich nicht bezweifle, dafs es ihnen, ebenso wie mir, lediglich um die Sache zu thun und erwünscht ist, über unsere Streitfragen die Ansicht eines Meisters ersten Ranges zu vernehmen. Gerne bin ich übrigens bereit, denselben alles auf sie und auf die zwischen uns obschwebenden Differenzen Bezügliche aus den betreffenden Briefen Schmidt's, dem genauen Wortlaute nach mitzutheilen, auch dasselbe zu veröffentlichen, falls es den Herren erwünscht sein sollte.

Wenn Schmidt bei seiner letzten bedeutenden Schöpfung innerhalb Wien's, dem sog. Sühnehaus, noch geglaubt hat, dem Modernismus gewisse Konzessionen machen, verschiedenen Geschmacksrichtungen Rechnung tragen zu sollen, so athmete er um so freier beim Entwerfen der für den Ort, wo er seine Laufbahn begonnen hatte, bestimmten Herz-Jesu-Kirche. Der Sieg, welchen er da erfocht, war zugleich ein solcher der reinen, „echt-deutschen" Bauweise, seine Freude darüber besonders grofs, wie viel glänzendere Erfolge er auch während seines so bewegten Lebens errungen hatte. Er schrieb mir darüber wie folgt: „Gerade um die Zeit des Beginnes dieser Arbeit hatte ich die letzten Striche für die Festräume des Rathhauses gezeichnet und war es mir ein wahrer Trost und zugleich eine innere Befriedigung, mich noch einmal so recht vertiefen zu können in das Reich jener Formen, welche das Ideal meines Lebens bilden."

So der, nach der »Kölnischen Zeitung« (Nr. 32) „ketzerisch gewordene Gothiker" am Schlufs des letzten Stadiums seines künstlerischen Schaffens.

Leider sollte Schmidt raschen Schrittes seinem Ende entgegengehen. In der zweiten Hälfte des April 1890 war er nach Köln gekommen, um Näheres in Bezug auf den Bau der gedachten Kirche zu verabreden und anzuordnen. Am 22. April erhielt ich in Koblenz ein Billet von ihm, worin er den Wunsch aussprach, mich am folgenden Tage bei der Durchfahrt auf dem Koblenzer Bahnhof zu sprechen. Ich begleitete ihn bis Boppard, schmerzlich von seinem Aussehen betroffen. Ein Brief aus Wien vom 10. Mai 1890 lautete indefs beruhigend. Es heifst darin: „Eine Woche Ruhe und strenge Diät brachten mich, mit Gottes Hülfe, so weit, dafs ich seit dieser Woche wieder arbeiten kann und auf eine, meinen Verhältnissen entsprechende Genesung rechnen darf." — Auf die Stellung des Klerus zur kirchlichen Kunst zurückkommend, bemerkt S. dann, dafs dessen Vorliebe für das Barocke hauptsächlich in den Gegenden hervortrete, in welchen das slavische Element sich besonders fühlbar mache, so denn auch in Steiermark.

Die Wiedergenesung des verehrten alten Freundes war leider nicht von langer Dauer. Am 23. Januar 1891, früh Morgens, ward er in's Jenseits abgerufen, wo ihm eine Palme von höherer und bleibenderer Bedeutung zu Theil geworden sein wird, als diejenigen waren, welche er in so grofser Zahl im Diesseits erkämpft hatte. Am Abend vorher hatte ihm sein vieljähriger Freund, der Propst an der Votivkirche, Dr. Marchal, die letzte Wegzehrung gereicht, kurz vorher war der Fürst-Erzbischof von Wien, Gruscha, vormals Präses der österreichischen Gesellenvereine, an seinem Sterbelager erschienen. Nicht viele Andere in unserer Zeit konnten mit solchem Fug wie Schmidt, auf Grund seiner kirchlichen Schöpfungen, mit dem Psalmisten sagen: *Domine dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae.*

Sollte Alles vorstehend Mitgetheilte noch einen Zweifel darüber bestehen lassen, wo der Zielpunkt des genialen Meisters in künstlerischer Beziehung lag, wohin seine Ueberzeugung, sein Innerstes ihn stets hinzog, so müfste derselbe vor der Inschrift schwinden, welche er auf die, sein Grab deckende Platte gesetzt wissen wollte: „Hier ruht in Gott Friedrich Schmidt, ein deutscher Steinmetz."[1])

Köln. A. Reichensperger.

[1]) In kurzer Zeit wird der obenstehende Artikel, beträchtlich erweitert, als besondere Schrift im Verlag dieser Zeitschrift erscheinen.

Bücherschau.

Der Hochaltar der St. Kilianskirche zu Heilbronn am Neckar ist durch den dort wohnenden Hofphotographen H. Schuler aufgenommen und in 9 Foliophotographien veröffentlicht worden, welche mit Einschlufs der reichen und schönen Kalikomappe 25 Mark kosten, ein für dieses Werk und für diese Leistung mäfsiger Preis. Denn es handelt sich um eines der hervorragendsten Altarwerke Deutschlands, welches, ebenso klar im architektonischen Aufbau wie edel in den Figuren und Reliefs, von geradezu mustergültiger Bedeutung ist, daher dem Kirchen-Bildhauer nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. Diesem wird hier für die Belehrung und Nachahmung, dem Kunstforscher für das Studium eine vortreffliche Nachbildung geboten, sowohl auf einer Doppeltafel die ganze Ansicht, als auch auf 8 Folioblättern alle figuralen Details. Jenes gleichmäfsig klare Gesammtbild ist ohne Zweifel durch Magnesiumbeleuchtung bewirkt worden, auf welche auch die starken Schlagschatten hinweisen. Die Einzelfiguren und Reliefs sind offenbar aus dem Altare herausgenommen und unter günstigen Beleuchtungsverhältnissen aufgenommen worden, und die grofsen Dimensionen, in welchen sie erscheinen, machen sie für das Studium, zumal der Künstler, um so werthvoller. Möge der geschickte Photograph, der für die Abbildung so grofser und reicher Schnitzarbeiten den richtigen Weg gezeigt hat, für seine Opfer durch zahlreiche Bestellungen entschädigt werden! Mögen auch von den anderen Meisterwerken der mittelalterlichen Bildschnitzer die hervorragendsten Gebilde in möglichst grofsen und scharfen photographischen Aufnahmen veröffentlicht werden, damit ihnen endlich die Würdigung zu Theil werde, welche sie für unsere neue Kirchenausstattung vor allen anderen Schöpfungen verdienen! Schnütgen.

Von Dr. J. Schuster's Handbuch zur Bibl. Geschichte, neu bearbeitet von Dr. J. B. Holzammer, ist der das Alte Testament umfassende I. Band bei Herder in neuer (fünfter verbesserter) Auflage erschienen. Mit jeder Aufl. vervollkommnet sich dieses vortreffliche, durch Vollständigkeit, Gründlichkeit, Zuverlässigkeit ausgezeichnete Lehrbuch. Da in ihm auch die zum Bereiche der bibl. Archäologie gehörigen Fragen immer mehr in den Kreis der Erörterung gezogen, sogar durch Abbildungen erläutert werden, so hat auch die »Zeitschr. für christl. Kunst« Veranlassung genug, die neue Aufl. des I. Bandes im Sinne angelegentlichen Empfehlens anzuzeigen, und diejenige des II. Bandes mit seinen Exkursen auf das Gebiet der christlichen Archäologie um so sehnsüchtiger zu erwarten. G.

Die Kunst Jedermanns Sache. Von Dr. August Reichensperger. Zweite Auflage. Wegberg 1891, Verlag von Johann Floitgraf.

Längst war dieses Schriftchen, welches bei seinem Erscheinen vor 25 Jahren grofses Aufsehen erregte, im Buchhandel vergriffen. Wohl hätte der inzwischen zu hoher Altersstufe emporgestiegene Verfasser sich auf einen einfachen Abdruck desselben um so mehr beschränken dürfen, als seine Grundsätze und Anschauungen auf dem sonst so vielem Wandel preisgegebenen Kunstgebiete keinerlei Aenderungen erfahren hatten. Aber seine ungemeine Rüstigkeit und das mit ihr gleichen Schritt haltende Bedürfnifs, in die Kunstbewegung fort und fort einzugreifen, drängten ihn zu einem neuen Vorwort, welches auf 20 Seiten sein Lieblingsthema, die Stilfrage, behandelt, und für die neuerdings wieder vielfach angegriffene und bemäkelte Gothik die alte Lanze in höchst schlagfertiger und überzeugender Weise einlegt. Mögen die Mahnungen des unermüdlichen Kämpen die Beachtung finden, welche sie in hohem Mafse verdienen! H.

Die bereits im Bd. III Sp. 230 dieser Zeitschrift besprochenen „Motive" von Max Heiden (Leipzig, Verlag von A. Seemann) haben es in sehr rüstigem Fortgang schon auf 30 Hefte bezw. 150 Tafeln gebracht. Ueberaus zahlreich und mannigfaltig, wie der Zeit so der Heimath und der Technik nach, sind die Vorlagen, welche hier in durchaus zuverlässigen Umrifszeichnungen dem Kunstgewerbe geboten werden, eine wahre Fundgrube von Vorbildern, welche mit feinem Geschick und grofser Sachkenntnifs ausgesucht sind, den kunstgewerblichen Interessenten und Produzenten ein unentbehrliches Rüstzeug zur Erfüllung der vielerlei Aufgaben, welche die Gegenwart ihnen stellt. B.

Der heilige Rock zu Trier ist vor zwei Jahren von Stephan Beissel und in neuester Zeit von Dr. C. Willems, bischöflichem Sekretär, zum Gegenstande geschichtlicher Untersuchungen gemacht worden, welche beide in dem Verlag der Paulinus-Druckerei zu Trier erschienen sind. — Die Beissel'sche »Geschichte des heiligen Rockes«, welche bereits in „zweiter vielfach vermehrter und verbesserter Auflage" vorliegt, erscheint als eine streng wissenschaftliche Arbeit, welche die schwierige Frage so objektiv und gründlich wie möglich prüft. Im ersten Kapitel wird die Geschichte des hl. Rockes bis zum Ausgange des XII. Jahrh., im zweiten Kapitel von da bis zu den Ausstellungen im Beginne des XVI. Jahrh. verfolgt. Exegetische und archäologische Untersuchungen über die Kleidung zur Zeit Christi, wie des Heilandes selbst u. s. w. bilden den Inhalt des dritten, die Reliquien von der Kleidung des Herrn aufserhalb Trier den des vierten, in Trier selber den des fünften Kapitels, welches auch den wichtigen Abschnitt über die Beschaffenheit des hl. Rockes des Trierer Domes enthält, d. h. eine Zusammenstellung der bis dahin darüber vorliegenden Beschreibungen, Andeutungen, Vermuthungen, welche natürlich durch eine Okularinspektion überholt werden mufsten. Das sechste Kapitel behandelt den hl. Rock seit 1517. Das ganze mit aufserordentlichem Fleifse verfafste Buch erscheint als eine Art entfernter Vorbereitung der bekanntlich für den nächsten Monat angekündigten Ausstellung des hl. Rockes, und die Vollständigkeit und Klarheit wie die Unbefangenheit und Vorsicht, mit der es geschrieben und mit der das historische wie archäologische Material in ihm zusam-

mengestellt ist, erleichtert in hohem Mafse das Studium der einschlägigen Fragen. Deswegen hat das Buch auch durch die inzwischen erfolgte Prüfung des hl. Rockes selber an Bedeutung nur noch gewonnen.

Das Ergebnifs dieser Prüfung theilt Dr. C. Willems in der archäologisch-historischen Untersuchung mit, welche er soeben im Auftrage des Hochw. Herrn Bischofs von Trier herausgegeben hat. Im Anhange werden die bezüglichen Protokolle wörtlich angeführt und in dem zweiten Kapitel des Buches daraus einige der Tradition durchaus günstige Folgerungen gezogen, welche wohl noch der Vermehrung fähig wären. Der überaus defekte Zustand des in seinem Vorder- wie Rücktheil durch zwei den verschiedensten Zeiten angehörigen Stoffüberzüge geschützten, seinem Wesen nach noch vollständig erhaltenen Gewandes, das hohe Alter (VI. bis VII. Jahrh.) und der in der damaligen Zeit hohe Werth des dessinirten Ueberzuges der bei der Verehrung bezw. Berührung natürlich am meisten exponirten Vorderseite und verschiedene andere protokollarische Feststellungen hätten wohl noch zu einigen weiteren Schlüssen im Sinne der Tradition berechtigt. — Was der übrigens mit grofsem Geschick arbeitende Verfasser in den weiteren Kapiteln an älteren Nachrichten über den hl. Rock, sowie in Bezug auf die Reliquiensendung durch Helena bietet, wie die Nachrichten über anderweitiges Vorkommen des hl. ungenähten Rockes und die Berichte über dessen feierliche Ausstellungen und deren Wirkungen, erscheinen als kurze, aber sehr klare und gemeinverständliche Zusammenstellungen des meistens aus den ursprünglichen Quellen geschöpften Materiales, und sind daher sehr geeignet, über die ganze Angelegenheit aufzuklären.

Schnütgen.

Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie in früherer Zeit nebst einem beschreibenden Katalog der Gläsersammlung des Museums schlesischer Alterthümer zu Breslau. Herausgegeben von E. von Czihak. Breslau 1891.

Fast kein Zweig des alten deutschen Kunstgewerbes ist so wenig durchforscht und festgestellt, als die Glasindustrie. Ueber die noch ziemlich zahlreich erhaltenen mittelalterlichen Glasgefäfse, die ohne Zweifel an sehr vielen Orten Deutschlands fabrizirt worden sind, ist so gut wie nichts bekannt, nicht einmal, welchen Namen sie führten. Aber auch über die Fabrikationsstätten der letzten Jahrhunderte schwebt noch vielfaches Dunkel. Nahezu vollständig lichtet dieses der den Lesern unserer Zeitschrift durch seine eingehende Abhandlung über die Hedwigsgläser in Bd. III Sp. 329 bis 354 bekannte Verfasser in Bezug auf die schlesische Glasindustrie. Mit den Produkten und ihrer Technik auf's Genaueste bekannt, liefert er an der Hand derselben, wie der bezüglichen archivalischen Notizen einen Ueberblick über deren Entwickelung, der durch zahlreiche vortreffliche Illustrationen erläutert wird. Das hier mit so viel Glück wie Geschick zusammengetragene Material hat nicht nur einen grofsen lokalhistorischen, sondern auch einen bedeutenden allgemeinen Werth, und ist deswegen sehr geeignet, die weitere Forschung auf diesem Gebiete zu fördern. S.

Geschichte der Graphischen Künste. Ein Handbuch für Freunde des Kunstdruckes v. J. E. Wessely. Mit vielen Abbildungen in Lichtdruck nach Originalen der betreffenden Künstler. Leipzig 1891, T. O. Weigel Nachf.

Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, zuletzt in der Lützow'schen »Zeitschr. für bildende Kunst« von Max Lehrs bei der Besprechung der vorletzten Publikationen der internat. chalkograph. Gesellschaft, dafs wir immer noch keine umfassende Geschichte der Graphischen Künste besitzen, während die neuere Literatur in zahlreichen Monographien diesem wichtigen Kunstzweige ihre volle Aufmerksamkeit zugewendet hat.

Jetzt bringt der Direktor des Kupferstich-Kabinets in Braunschweig, J. E. Wessely, das gewünschte Werk in einem stattlichen Bande von 299 Seiten mit einer grofsen Anzahl guter Lichtdrucke. Der Verfasser, dem eine langjährige praktische Beschäftigung zur Seite steht, ist literarisch vortheilhaft bekannt und mehr, wie Andere, befähigt, eine Geschichte der graphischen Kunst zu schreiben.

Das Werk zerfällt in fünf Perioden: die erste beginnt mit dem XV. und endet mit dem XVI. Jahrh., die zweite und folgende behandeln je ein Jahrhundert, die letzte geht bis auf die Gegenwart. Für die Leser unserer Zeitschrift ist die erste Periode die interessanteste: der Holzschnitt und der Kupferstich stehen in ihren Anfängen noch ganz im Dienste der Kirche und entnehmen ihr die Gegenstände der Darstellung. Hier bringt Wessely auch einen Lichtdruck der berühmten „Engelweihe zu Kloster Einsiedeln" von dem jetzt so viel besprochenen Meister E. S. und geht auf interessante Einzelheiten ein; sehr genau bespricht er die Schongauer'schen Blätter und den kontroversen Wenzel von Olmütz, wo er sich entschieden gegen die Ausführungen Thausing's wendet. Bei den italienischen Kupferstechern würdigt Wessely mit Recht in erster Linie Mantegna, und spricht sich am Ende dieser Periode kurz und treffend über die Meister des XV. Jahrh. dahin aus: „dafs ihre Arbeit und Mühe dem folgenden Jahrhundert die Wege geöffnet habe, auf denen die Graphische Kunst wahrhaft Vollendetes hervorbrachte".

Das XVI. Jahrh. beginnt mit A. Dürer: hier ist die Auffassung Wessely's durchgehend mafsvoll, den vielen und oft kühnen Hypothesen neuerer Forscher gegenüber nüchtern und verständig.

Wir würden gerne, wenn es uns der Raum gestattete, den Verfasser auch in die späteren Perioden begleiten; wir müssen uns aber mit der Anerkennung begnügen, dafs es sich in dem ganzen Werke annehmbar bemerkbar macht, dafs der Verfasser das kolossale Material vollständig beherrscht, und es versteht, das Wichtige hervorzuheben, und dabei nicht allein die bedeutenden öffentlichen Kunstkabinette, sondern auch hervorragende Privatsammlungen und die einschlagende Literatur bis auf die neueste Zeit gebührend zu berücksichtigen.

Wessely hat sich dabei von einseitigen Anschauungen frei gehalten, er bleibt auch in konfessioneller Beziehung sachlich und mafsvoll, so dafs wir das ganze Werk freudig begrüfsen und ihm eine weite Verbreitung wünschen können.

Bonn. L. Kaufmann.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juli 1891.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

IV. JAHRG. HEFT 5.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1891.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN). Erwählter Bischof von Paderborn.
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Madonna des Meisters vom Tode Mariä
in Privatbesitz zu Köln.

[illegible]

Mitteilungen

Ein neues Bild des Meisters vom Tode Mariä

[illegible]

Vor Kurzem [illegible] Madonnenbild [illegible] blickte [illegible] in Privat[illegible] [illegible] ich [illegible] [illegible] Uebernahme nicht hatte [illegible] kommen, ob dasselbe von [illegible] [illegible] Künstler selbst herrühre, oder [illegible] die Kopie nach den [illegible]. Ich [illegible] es mir in einem [illegible] [illegible] entgegentrat (es ist kürzlich [illegible] in Köln [illegible] gereinigt worden), [illegible] [illegible] betreffs der Kunstwerk[illegible] [illegible] und [illegible], daß hier ein [illegible] Werk des Meisters vorliege.

Es ist der bekannte Meister [illegible] Maria [illegible] den Kunstforschern [illegible] diesem Namen bekannt schon seit Anfang der [illegible] Jahre, als man durch endliches Auftauchen [illegible] beglaubigten Werke des Jan van Scorel [illegible] Erkenntnis kam, daß die [illegible] [illegible] Kölner Meister seit 18[illegible] Altar des Marienmodes in [illegible] ging, ohne Spur einer Berechtigung [illegible] erklärt hatten. Eine ausführliche [illegible] merkwürdigen Vorgangs [illegible] f. Kunstwissenschaft (Bd. [illegible], S. 61 [illegible]) [illegible] ergiebt sich daraus, daß [illegible] Konservator [illegible] Veranlassung mehr hatten, an [illegible] zuhalten, da Sulpiz Boisserée [illegible] dem [illegible] die echte [illegible] [illegible] sernen [illegible] die [illegible] Jahre [illegible] geh[illegible] [illegible]-Hypothese [illegible] seinen Briefwechsel »Sulpiz Boisserée« [illegible] S. 800 u. 803). Die seit den [illegible] [illegible] wachsende Anzahl der vom „Meister [illegible] [illegible] jeweilig bekannt gewordenen Werke giebt [illegible] einer [illegible] Belege [illegible] die Fort[illegible] der Kunstforschung: konnte S. Boisserée [illegible] zuletzt [illegible] deren erst 5 aufzählen, so [illegible] [illegible] 1841 schon 11, Waagen 1862 14, [illegible] 1881 21, welchen [illegible] 1883 noch 2[illegible] hinzufügte, [illegible] unter allerdings einige Schul-

[illegible] [illegible] Museum; vgl. [illegible] [illegible] Meister [illegible] [illegible] [illegible] Ansicht [illegible] [illegible] Meister aufmerk[illegible] [illegible] A. von Wurzbach auf [illegible] der [illegible] achtziger Jahre drei [illegible] Hypothese steigen ließ, wovon es jedoch nur die auf unseren Meister bezügliche zu einer winzigen Anhängerschaft brachte. Es sollte wieder einmal der seit 1840 [illegible] gelassene Scorel sein, und zwar nur [illegible] [illegible] Frühzeit, aus welcher [illegible] [illegible] [illegible] Altar [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Forschung [illegible] gar nicht [illegible] Bilder des bisherigen Meisters [illegible] die gleichzeitige Lebenszeit Scorel's zu [illegible] waren. Einen solchen vermeintlichen Nachweis konnte Toman jedoch nur auf Grund seiner ganz unzulänglichen Kenntnis der beglaubigten Werke Scorel's und einer starken Dosis Beiseitelassung des gesunden Menschenverstandes unternehmen. Bei allen Sachverständigen fanden diese Sensations-Broschüren dieselbe Aufnahme, wie jetzt das Machwerk von Lautner über Rembrandt. Erfreulich ist dagegen der Fund von L. Kämmerer, welcher [illegible] (»Jahrbuch d. Preuß. Kunstsamml.« 1890, Heft 3), daß das auf dem Kölner Altar stehende Zeichen,



In Privatbesitz zu Köln.

Abhandlungen.

Ein neues Bild des Meisters vom Tode Mariä.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).



or Kurzem sah ich in Köln ein Madonnenbild wieder (augenblicklich in Privatbesitz), bei welchem ich früher wegen der starken Uebermalung nicht hatte in's Reine kommen können, ob dasselbe von dem in's Auge gefafsten Künstler selbst herrühre, oder ob es eine alte Kopie nach ihm sei. Ich erkannte jetzt, wo es mir in einem wesentlich besseren Zustande entgegentrat (es ist kürzlich von Fridt in Köln gut gereinigt worden), dafs meine Vermuthung betreffs der Kunstweise richtig gewesen und ferner, dafs hier ein eigenhändiges Werk des Meisters vorliege.

Es ist der bekannte Meister vom Tode Mariä, bei den Kunstforschern unter diesem Namen bekannt schon seit Anfang der vierziger Jahre, als man durch endliches Auftauchen einiger beglaubigten Werke des Jan van Scorel zur Erkenntnifs kam, dafs die Gebrüder Boisserée jenen Kölner Meister seit 1811, als der grofse Altar des Marientodes in ihre Sammlung überging, ohne Spur einer Berechtigung für Scorel erklärt hatten. Eine ausführliche Erzählung dieser merkwürdigen Vorgänge habe ich im »Repertor. f. Kunstwissensch.« (VII, S. 64/66) geliefert; es ergiebt sich daraus, dafs selbst die ängstlichsten Konservirer altehrwürdiger Irrthümer nun keine Veranlassung mehr hatten, am vorliegenden festzuhalten, da Sulpiz Boisserée selbst, gleich nachdem er die echte Utrechter Madonna Scorel's kennen gelernt, die Unhaltbarkeit seiner dreifsig Jahre hindurch gepflegten Lieblings-Hypothese einsah (vgl. seinen Briefwechsel »Sulpiz Boisserée« I, S. 800 u. 803). Die seit den vierziger Jahren rasch wachsende Anzahl der vom „Meister v. T. M." jeweilig bekannt gewordenen Werke giebt übrigens einen hübschen Beleg für die Fortschritte der Kunstforschung: konnte S. Boisserée zuletzt (1838) deren erst 5 aufzählen, so nannte Passavant 1841 schon 11, Waagen 1862 14, Woermann 1881 21, welchen ich 1883 noch 29 hinzufügte, darunter allerdings einige Schulkopien (»Repertor. f. Kunstwissensch.« VII, S. 64); und jetzt sind mir wieder 13 weitere bekannt geworden (wobei das Ehepaar Nr. 363a im Kölner Museum; vgl. die gediegene neue Schrift von E. Firmenich-Richartz über B. Bruyn, S. 100). Der Meister steht gegenwärtig also als einer der fruchtbarsten seiner Zeit da; er ist in fast allen grofsen Gallerien vertreten, von Madrid bis Petersburg und von Neapel bis England.

In den beiden letzten Jahrzehnten sind zwei Versuche gemacht worden, ihm einen bestimmten Namen zu geben. Zuerst 1874 durch O. Eisenmann, der ihn für Jan Joest erklärte; kam dieser auch später selbst von seiner Annahme zurück, so hatte sie doch die gute Wirkung, dafs man auf den Zusammenhang beider Meister aufmerksam wurde. Mehr Staub wirbelte A. von Wurzbach auf, der zu Anfang der achtziger Jahre drei Identitäts-Hypothesen steigen liefs, wovon es jedoch nur die auf unsern Meister bezügliche zu einer winzigen Anhängerschaft brachte. Es sollte wieder einmal der seit 1840 fallen gelassene Scorel sein, und zwar nur in seiner voritalienischen Frühzeit, aus welcher kurz vorher der beglaubigte Obervellacher Altar von 1520 entdeckt worden war. Jenen Haufen von Bildern hätte Scorel demnach vor seinem römischen Aufenthalt (seit Anfang 1522), also vor seinem 27. Jahre gemalt. Ein Prager Advokat, H. Toman, ging noch weiter, indem er zwei Broschüren zusammenschrieb (1888 u. 1889), um nachzuweisen, dafs die Gemälde, welche die neuere Forschung für spätere Werke Scorels hält, diesem gar nicht angehörten, so dafs also die Bilder des bisherigen „Meisters v. T. M." auf die ganze lange Lebenszeit Scorel's zu vertheilen wären. Einen solchen vermeintlichen Nachweis konnte Toman jedoch nur auf Grund seiner ganz unzulänglichen Kenntnifs der beglaubigten Werke Scorel's und einer starken Dosis Beiseitelassung des gesunden Menschenverstandes unternehmen. Bei allen Sachverständigen fanden diese Sensations-Broschüren dieselbe Aufnahme, wie jetzt das Machwerk von Lautner über Rembrandt. Erfreulich ist dagegen der Fund von L. Kämmerer, welcher darthut (»Jahrbuch d. Preufs. Kunstsamml.« 1890, Heft 3), dafs das auf dem Kölner Altar stehende Zeichen,

in welchem man schon längst das des Malers vermuthet hatte, wobei der letzte Buchstabe jedoch undeutlich ist, sich durch das gleiche Zeichen auf dem Danziger Altar des Meisters unzweifelhaft als *Ib* (zwischen beiden ein Monogramm aus *VA*) lesen läfst. Kämmerer erklärt das in der Mitte stehende Monogramm durch Analogie mit „vielen anderen derartigen Bezeichnungen" von Niederländern für nichts weiter als „van" bedeutend, so dafs der Maler also J. van B. geheifsen hätte. Hoffen wir, dafs durch einen weiteren glücklichen Fund diese Initialen einmal zum vollen Namen ergänzt werden; die vielen in den letzten zwanzig Jahren erfolgten Erörterungen über den „Meister v. T. M.", wenn sie grofsentheils auch nur polemischer Natur waren, hatten doch die Wirkung, ihm das Interesse der Kunstgelehrten besonders lebhaft zuzuwenden, so dafs zuversichtlich keine sich darbietende Gelegenheit, ihm zu seinem vollen Namen zu verhelfen, versäumt werden wird. Zudem gehört er ja zu den allerbesten deutschen Meistern seiner Zeit, und im Bereich der niederländisch-niederrheinischen Schule vom ersten Drittel des XVI. Jahrh. ist er der einzige, welcher dem grofsen Quintin Massys gleichgestellt werden kann.

Unser Bild stellt eine thronende Maria mit dem Kinde dar: links vor ihnen steht ein Tischchen mit Erfrischungen, wie das bei den niederländischen Malern vom Anfang des XVI. Jahrh., namentlich aber bei Massys und dem „Meister v. T. M." beliebt war. Der Thron zeigt Formen, die für letzteren Künstler auffallend alterthümlich sind. Denn während dessen frühest datirte Werke (von 1515 u. 1516, darunter der Altar im Kölner Museum) schon entwickelte Renaissance-Architektur haben, bietet die vorliegende Tafel noch gothische Formen. Dies, in Verbindung mit später zu Erörterndem, hat mich auf die Vermuthung gebracht, es könne hier eine freie Kopie unseres Meisters nach einem älteren vorliegen, und zwar wohl nach einem Frühwerk des Quintin Massys. Der Antwerpener ist in älterer und neuerer Zeit ja mehrfach als ein Hauptvorbild des Kölners genannt, und die Werke beider sind auch oft genug untereinander verwechselt worden, selbst von guten Kennern.

Ueber die Frühwerke des Massys gestatte man mir eine kurze Erörterung. Schon Waagen (»Handbuch« 1862, I, S. 145) hatte drei Bilder als solche erkannt; erst 1887 jedoch erfolgte in diesem Punkt ein Fortschritt, als K. Justi vier grofse Tafeln eines Altars in Valladolid von 1503 bestimmt für Frühwerke des Massys erklärte und Waagen bezüglich der kleineren Madonna in Brüssel (Nr. 75) beistimmte (»Jahrbuch d. Preufs. Kunstsamml.« 1887, Heft 1). Seit Uebertragung des grofsen Sippenaltars von 1509 aus Löwen in die Brüsseler Gallerie (1879) war es nämlich möglich geworden, mit diesem die beiden früheren Brüsseler Madonnen (Nr. 21 u. 75) unmittelbar zu vergleichen, wobei es sich für geschulte deutsche Augen als unzweifelhaft herausstellte, dafs Waagen Recht gehabt. Der übervorsichtige Brüsseler Katalog wird freilich noch einige Jahrzehnte brauchen, bis er zu dieser Erkenntnifs kommt.

Vergleichen wir nun die Photographien zweier thronenden Madonnen von Massys, der frühen in Brüssel (Nr. 21 »Schule der van Eyck«) und der späteren in Berlin, mit dem Kölner Bilde, so finden wir, dafs es bezüglich des Aufbaues des Thrones zwischen den beiden anderen steht: dem Brüsseler ähnelt es besonders im unteren Theile, nämlich in der Lehne und den Pfosten, dem Berliner im oberen, nämlich den beiden seitlichen Säulchen (welche aber bei der Berliner keine Figuren tragen) und dem feinen gothischen Zierwerk in dem Rundbogen über Maria. Gerade in diesem Zierwerk zeigt sich jedoch, dafs der Kölner Meister die ältere, strengere Weise des Massys in seine modernere, unruhigere übertragen hat: es ähnelt schon der in den Frühwerken des Bles beliebten phantastischen Form (man vergleiche dessen Münchener Verkündigung). Ein Anklang an die spielende Art der Renaissance findet sich noch bei der Darstellung am Knopf des rechten Thronpfostens, wo ein nacktes geflügeltes Kind mit dem Teufel kämpft, das doch niemand anders als der heil. Michael sein kann.

Was ferner für ein Vorbild aus der Frühzeit des Qu. Massys spricht, ist namentlich der Umstand, dafs Kleid und Mantel der Maria dieselbe Farbe tragen, und zwar ein dunkles, stark bräunliches Roth, worin Massys bei seinen Frühwerken die Maria zu kleiden liebt, während mir beim „Meister v. T. M." nie eine derartige Tracht derselben vorgekommen ist. Dann gehört der lange, schmale Halsausschnitt bei Maria zu Massys' Gepflogenheiten, wogegen der „Meister v. T. M." immer die spätere, wesentlich breitere Form hat. Auch die etwas sehr ruhige, gleichmäfsig geschwungene Form der Finger Maria's ist durch

Massys' Vorlage zu erklären; der „Meister v. T. M." hat eher zu nervös bewegte Finger. In ihrem Kopf ist noch der Ernst des Massys durchzufühlen, jedoch gemildert durch die dem Kölner Meister eigenthümliche Freundlichkeit, welche sich zuweilen sogar in ein leicht grinsendes Lächeln verirrt (wie bei der hl. Familie in Brüssel und dem Altärchen in Berlin). Bei unserem Bilde ergiebt sich aus dieser Mischung von Ernst und Milde ein sehr anziehender Ausdruck bei der Maria.

Das Kind gehört dagegen ganz dem „Meister v. T. M." an: im Gegensatz zu den auffallend tiefsinnigen und dabei in der Körperhaltung sehr ruhigen Kindern des Massys, die überdies meist bekleidet sind (alles das noch beim Brüsseler Sippenaltar), hat es ganz die in Kopfhaltung und Gliedern unruhige Beweglichkeit der Kinder des Kölners; auch gleicht der Kopf schlagend dem auf einigen von seinen Hauptwerken (Wiener Altar, Neapeler Anbetung, Dresdener kleineres Bild). Ferner spricht in der technischen Behandlung alles für diesen und gegen Massys, von dessen gleichmäfsig dünnem und glattem Auftrag sie weit entfernt ist, dagegen ganz die so eigenartige Weise des „Meisters v. T. M." zeigt, der in modernerer Art die Einzelheiten nicht eingehender ausführt, als sie bei richtiger Entfernung des Beschauers wirksam sein können, diese Einzelheiten durch Aufsetzen scharfer Lichter aber plastisch heraustretend macht; man beachte besonders, wie das Messingwerk an den Thronpfosten und Prophetenfiguren behandelt ist. Auch im Fleisch ist die Weise des „Meisters v. T. M." unverkennbar, weich und doch genügend körperlich wirkend.

Dafür, dafs der „Meister v. T. M." Bilder anderer Maler frei kopirt hat, haben wir mehrere Belege. Zunächst ein kleines Bild im Louvre (Nr. 679), worin er das bekannte Brustbild Christi von Massys in Antwerpen in seine weltlichere und nervösere Weise frei übersetzt hat (Photographien beider liegen vor). Dann hat er die berühmte Kreuzabnahme des Roger van der Weyden, die früher in Löwen war, in einem Bilde zu Heytesbury (Waagen »Handbuch« I, S. 283) und das Abendmahl Lionardo's auf der Predella des Altarbildes im Louvre frei kopirt. Von einer in vielen Wiederholungen vorkommenden thronenden Madonna, deren beste Exemplare in Berlin (Nr. 616) und Meiningen sind, und die man bisher auf Mabuse zurückführte, wird das Meininger von unserem Meister sein, allerdings nach einem Vorbild Mabuse's, der wieder einen Lionardo-Schüler frei nachgebildet hat; das Kölner Museum besitzt eine gute alte Kopie des Meininger Bildes (Nr. 799; 798 ebendort ist eine geringe des Berliner, das sich enger an Mabuse anlehnt). Nichts liegt also meiner Annahme im Wege, der „Meister v. T. M." habe bei unserem Bilde wieder eine freie Kopie geliefert, und zwar nach einem Frühwerke des Massys, was die Abweichungen von seiner gewöhnlichen Art am besten erklärt. L. Scheibler.

Zwei silbervergoldete gothische Monstranzen.

Mit zwei Abbildungen.

Die beiden hier abgebildeten, letzthin von mir restaurirten gothischen Monstranzen gehören zu den wenigen Arbeiten, welche auch heute noch als Vorbilder für eine einfache Monstranz benutzt werden können. Von den Mängeln, welche vielen älteren Monstranzen anhaften, zeigen die beiden vorliegenden Ostensorien nur wenige. Diese Fehler, welche bezüglich der Gesammtwirkung wohl hauptsächlich in der mangelhaften Entwickelung und Verbindung der Seitenpfeiler zu suchen sind, lassen sich mit verhältnifsmäfsig geringen Mitteln mindestens verbessern.

Besonders die auf S. 143/144 abgebildete, 65 *cm* hohe, der Pfarrkirche von Ohlenberg bei Linz gehörende Monstranz, hat sehr magere Seitenpfeiler, die für eine neue Arbeit unbedingt besser, breiter und massiger ausgebildet werden müfsten. Diese Monstranz, welche in ihren Ornamenten, in der Form und Gravirung des Fufses und Griffes, der Dekoration des sonst so magern Gewölbes, in der Glashalbkugel und auch in der technischen Durchführung ganz und gar auf den Verfertiger der Monstranz von Ratingen (1394 vollendet) hinweist, verdient eine eingehende Betrachtung.

Der grofse, reich profilirte und im Grunde an niederdeutsche und westfälische Formen erinnernde Fufs ist noch ziemlich hoch getrieben und sind dessen Flächen mit vorzüglichen Or-

namenten verziert. Es schien dem Goldschmied aber nothwendig, auf dem Fufse und unter dem Schafte ein mit Mafswerk und mit kleinen Strebepfeilern reich verziertes Glied anzubringen, um so den Fufs höher erscheinen und seine breite obere Fläche in den dünneren Schaft um so besser übergehen zu lassen. Dieser Aufsatz ist reich durchbrochen, hat Zinnenbekrönung, und sein gut gegliedertes, scharf geschnittenes Mafswerk ist mit grünem Email hinterlegt. Der Schaft zeigt einfache, viereckige, tief profilirte Oeffnungen, deren Grund blaues Email bildet. Sehr hübsch und praktisch ist der Nodus gestaltet. Seine vier runden Pasten entwickeln sich aus einem ca. 2 *cm* breiten, tief profilirten Ringe, welcher in den vier Abtheilungen grün und violett emaillirtes Laubwerk auf blauem Grunde in émail-translucide zeigt. Die Pasten sind auf tiefliegendem blauem Email-Grunde je mit einem kleinen, sauber modellirten gegossenen Adler geschmückt.



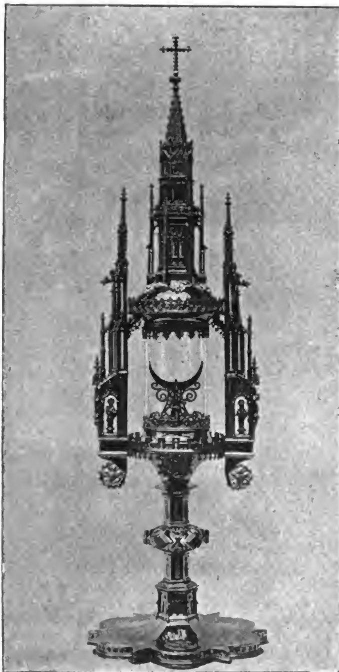
Sehr gut und sehr passend als Verzierung des Gewölbes sind die vier ausgeschnittenen und dann etwas getriebenen und gebogenen Blattornamente, welche ebensowohl wie der Nodus sich an der Ratinger Monstranz wiederfinden, mit Bezug auf welche ich bemerke, dafs an ihr der Nodus ursprünglich auch vier Pasten hatte.

Höchst originell und sehr hübsch sind die Basen für die Seitenpfeiler durch zwei kauernde, der Schräge aufgelöthete Thiergestalten gewonnen, deren Modelle sicherlich anderwärts auch als Wasserspeier gedient haben. Die bis zur Aufnahme der Einfassung des Glascylinders sich verengende Schräge ist hier durch einen Draht etwas gegliedert und dadurch, wie das Gewölbe, im Profil reicher und weniger langweilig gestaltet, als es gewöhnlich der Fall ist; aufserdem ist dieselbe durch mattsilberne Rosetten mit vergoldeten Fruchtknoten dekorirt.

Von den Seitenpfeilern gehen zwei sehr leichte Sprengbogen gegen die Hohlkehle über dem Glascylinder. Diese hat als Bekrönung eine reiche Laubbordüre, hinter welcher eine einfachere in Zinnen endende Gallerie hervortritt, welche direkt die Glas-Halbkugel einfafst. Vier reizende Strebepfeiler an diese letztere Gallerie gelöthet, liegen an der Glaskugel an und sind durch blattkrabbenverzierte Metallstreifen mit einem Vierecke verbunden, in welchem, als die Monstranz zur Reparatur kam, der obere Baldachin festsafs, so dafs die Sprengbogen an diesen Strebepfeilern frei in der Luft endeten. Es konnte kein Zweifel obwalten, dafs hier ein Glied fehlte. Andeutungen lagen vor, dafs dasselbe bequem in das Viereck auf der Halbkugel gepafst hatte. Deshalb habe ich unter Benutzung der vorhandenen Strebepfeiler-Modelle dieses Zwischenglied neu gemacht und damit das Richtige zu treffen gehofft.

In dem oberen Baldachine steht ein reizendes Madonnenfigürchen, leider stets durch den

vorliegenden Pfeiler verdeckt, und es ist wohl der gröfste Fehler an dieser Monstranz, dafs dieser Baldachin nicht seine offene Seite nach vorne kehrt, wodurch das Madönnchen frei zu sehen wäre. Die Konstruktion dieses Baldachins ist klar und bedarf keiner Erklärung. Der geschindelte, mit Krabben auf den Kanten verzierte Helm endigte sehr dick, so dafs als Schlufs eine getriebene und gebogene Blume nach dem Vorbilde der Gewölbe-Blätter angebracht werden mufste. Auf die Einrichtung für Glascylinder u. Lunula komme ich nach Besprechung der zweiten Monstranz zurück.



Die auf S. 145 u. 146 abgebildete, der Pfarrkirche von Altenahr gehörende, 63 *cm* hohe Monstranz ist erheblich später angefertigt, aber im Detail ebensogut durchgeführt, wenn auch nicht zu verkennen ist, dafs sie in technischer Hinsicht hinter der erstern zurücksteht. Der sternförmige Fufs ist ungemein flach und beweist dieser, sowie der sehr mangelhaft getriebene Nodus und jede Flachpartie an der Monstranz, dafs ihr Urheber das Treiben nicht zu seinen besten Leistungen zählte. Hier war der mit Strebepfeilern umgebene, gut ornamentirte und profilirte Aufsatz auf dem Fufse absolut nothwendig, um zu dem nur mit gravirten flachen Fenstern verzierten Schaft einen passenden Uebergang zu gewinnen. Der Nodus mit durchbrochenen Fenstern hat viereckige Pasten (mit Kreuz und dem Namen IESVS in Email), ist in Folge dessen weniger bequem, auch nicht so gefällig, wie überhaupt die ganze Anlage plumper und weniger reich als die vorhin besprochene ist. Reicher gestaltet sich die Gallerie, welche das Gewölbe oben umgiebt und durch ihre Zinnendekoration die Hohlkehle über dem Gewölbe glücklich verdeckt. — Diese Gallerie so breit zu gestalten, war für den Meister eine Nothwendigkeit, wollte er seiner Monstranz überhaupt Haltbarkeit geben; denn jetzt erst konnte er die ziemlich hohen Kasten, in welche er die Seitenpfeiler durch Nieten befestigte, solide anlöthen. Der Mangel an Schraubengewinden, die Furcht vor gröfseren Löthungen, auch die Umständlichkeiten bei dem Feuervergolden, zwangen die alten Meister zu allerlei Aushülfsmitteln, die heute sicherlich nicht mehr benutzt werden dürfen. — Alle alten Monstranzen sind in ihren Nieten und in diesen Kasten lose, und dürfte keine Reparatur vorgenommen werden, ohne dafs diesem Uebelstande durch Löthungen oder Verschraubungen wirksame Abhülfe würde. — Die Seitenpfeiler sind gut aufgebaut, auch ziemlich breit, doch dürften bei Neuarbeiten die Nischen und die Figürchen in denselben etwas höher, wenn auch nur wenig breiter werden. Durch freiere

Stellung der Figürchen an der äufseren Stirnseite der Pfeiler und freiere Gestaltung der Baldachine über denselben würde die Monstranz auch breiter wirken und die Silhouette angenehmer werden. Die von den Seitenpfeilern zur Hohlkehle über dem Glascylinder überleitenden, recht kräftigen Sprengbogen waren, wie an der anderen Monstranz, durch Keile befestigt, ebenfalls ein heute verwerflicher Nothbehelf. Reizend sind die Bordüren an dem Glascylinder, schön die Mafswerkbordüre mit Blattornament an der Hohlkehle, der ohne Zweifel ein älteres Modell zu Grunde liegt. Die metallene Halbkugel trägt einen hübsch gegliederten, mit Strebepfeilern flankirten, sechsseitigen, thurmartigen Aufbau, der reich durchbrochen und gut profilirt, obgleich etwas nüchtern, recht gut wirkt. Der geschindelte Helm endigt sehr spitz, so dafs es angezeigt war, auf den noch vorhandenen Knopf die Kreuzblume zu setzen, welche ein einem älteren Modell nachgebildetes Kreuz überragt. Einige silberne Rosetten beleben die sonst glatte Fläche der Halbkugel. Bemerkenswerth ist die untere Endigung der Seitenpfeiler, die an und für sich hübsch und durch die silbernen Rosetten recht passend dekorirt, doch, wie leider vielfach an Monstranzen dieser Zeit, fast allen organischen Zusammenhang mit den anderen Theilen der Monstranz entbehrt.

Ein bemerkenswerthes Schmuckstück, theilweise gegossen und theilweise getrieben, ursprünglich jedenfalls zu profanem Gebrauch bestimmt, kaum etwas später als die Monstranz, hängt an der Gallerie um den oberen Rand des Gewölbes.

Betrachten wir nun, was beiden Monstranzen gemeinsam und für die Nachahmung nicht geeignet ist, so besteht dieses vornehmlich in der isolirten Stellung des Cylinders und in dem gänzlichen Mangel einer Verbindung zwischen Baldachin und Seitenpfeilern. Rührte der erstere Mangel vielleicht daher, dafs man den oft aus Bergkristall bestehenden Cylinder werthvoll genug schätzte, um denselben für sich allein wirken zu lassen? Es war doch eine Kleinigkeit, an den Seitenpfeilern auf diesen Cylinder zu, ein durchbrochenes Ornament zu löthen, welches den grofsen leeren Raum ausfüllte. Wir finden dieses an sehr vielen früheren und späteren Monstranzen und besonders wirksam an der Ratinger. Für neue Arbeiten würde ich eine derartige Anlage unbedingt empfehlen.

Die Isolirtheit des oberen Baldachins erklärt sich zur Genüge aus dem Umstande, dafs derselbe mitsammt der Halbkugel abgehoben werden mufste, um die Lunula aus dem Cylinder herausnehmen zu können. Es ist dies bei allen alten Monstranzen ein Uebelstand, der bei einer Restauration unbedingt gehoben werden mufs. Durch das oft allzu feste Anfassen bei diesem Abheben haben diese Baldachine, wie auch an diesen beiden Monstranzen, allzuviel gelitten und wie mancher ist so mangelhaft eingesetzt worden, dafs der durchgeschobene Stift das Charnier nicht fafste und der ganze Baldachin lose blieb.

Heute kann jeder etwas geübte Goldarbeiter das ganze Mitteltheil der Monstranz bis zur Halbkugel zusammenlöthen, alle Nieten und Keile entbehren und durch Schrauben ersetzen, den Baldachin dann an der Hohlkehle gut befestigen und so die Einrichtung treffen, dafs, während die Monstranz zusammen bleibt, der Glascylinder von hinten herausgenommen wird. Auch ist es dann möglich, eine gute, wirksame und schöne Verbindung zwischen Baldachin und Seitenpfeiler einzurichten.

Das Herausnehmen des Glascylinders habe ich bei beiden Monstranzen so eingerichtet, dafs mit einem leichten Druck auf eine Feder die beiden den Cylinder umfassenden Gallerien sich mit diesem ganz leicht und bequem herausnehmen lassen, dieser Theil der Monstranz als Custodia in das Tabernakel gestellt werden kann und so die hl. Hostie in der Lunula, gesichert gegen Staub und Feuchtigkeit, aufbewahrt wird. Die Lunula ist in beiden Monstranzen neu und natürlich mit einem Rande lose dem Cylinder eingefügt. Eine einfache Hebelbewegung erleichtert das Oeffnen und Reinigen derselben.

Für Stilkenner alter Schule mag noch die Bemerkung hier gestattet sein, dafs im Gegensatz zu deren früheren Ansichten, hier wie an fast allem mittelalterlichen Geräth, viele Details durch Gufs nach älteren und neuen Modellen, die schon mannigfach Verwendung gefunden hatten oder noch finden sollten, hergestellt sind, wodurch die Arbeit selbst wesentlich erleichtert wurde. Es läfst sich aber auch nicht verkennen, dafs in dieser Hinsicht des Guten oft zu viel geschehen ist, wie sämmtliche Fialen beider Monstranzen, besonders aber die feinen Fialen der ersteren, nur allzu deutlich erkennen lassen.

Köln. Gabriel Hermeling.

Nufsbecher des XVI. Jahrhunderts.

Mit 6 Abbildungen.



Für die aus der Schale einer Kokosnufs durch Silberfassung gebildeten Pokale finde ich in den Quellen folgende Bezeichnungen:

1. Ynndische nuss. 1527. Inventar der Kleinodien zu Prefsburg im »Jahrbuch d. österreichischen Kunstsammlungen« 1885, II, Nr. 2914.

2. Indianische Nusz. XVI. Jahrh. Nachlafs eines Wertheimer Bürgers in Württemb.-Franken 1866, S. 308.

3. Nvs. Mitte des XVI. Jahrh. Virgil Solis bei Bergau, Jamnitzer, B 57.

4. Ein Mernos schon bin ich genannt. Ende des XVI. Jahrh. Auf einem Nufsbecher Inschrift. Ausstellung Düsseldorf 1880, Katalog Nr. 795.

5. Welcher wil wilkom sein in diesem Haufs, der sol krochen dis Noifs. 1582. Inschrift auf einem Nufspokal bei Georg Agath, Breslau. (Gefl. Mittheil. des Besitzers.)

6. Die dese Noet vell craeckt etc. 1582. Inschrift auf einem Nufsbecher bei † Baron Carl von Rothschild (Frankfurt).

Da von diesen Erwähnungen keine aus dem XVI. Jahrh. herausfällt,[1] darf man wohl annehmen, dafs dieses Jahrhundert ganz besonders an der Ausbildung eines Bechertypus betheiligt war, zu welchem die erste Bekanntschaft mit dem exotischen Gewächs den Anlafs gegeben hat. Die Inschriften auf den letztgenannten drei Stücken zeigen uns die Becher als Profantrinkgeräthe. Die Darstellungen auf den geschnittenen Exemplaren bewegen sich auf keinem eng begrenzten Gebiete; aufser mythologischen Szenen finden wir biblische, in welchen man eine Anspielung auf den Gebrauch des Gefäfses finden kann, wie die Darstellung Loth's oder Noa's, in gleicher Anzahl aber auch solche, welche eine derartige Deutung nicht nahe legen, wie z. B. die Geschichte des hl. Stephanus oder das hl. Abendmahl. Dafs ein Nufsbecher zur hl. Messe gedient habe, ist für die in Betracht kommende Zeit wohl kaum anzunehmen.



Figur 1.

Umsomehr überrascht uns das häufige Vorkommen religiöser Kompositionen.[2]) Es scheint fast, dafs ein Theil dieser Nufsbecher direkt für einen mit dem kirchlichen Leben verbundenen Gebrauch angefertigt wurde, wenn es uns auch nicht gelingen will, einen Nachweis dafür beizubringen. Straufsenei- und Nautiluspokale sind dagegen in Kircheninventaren und Heilthumbüchern als Reliquiare nicht ungewöhnlich. Die richtige Interpretirung des Stückes, welches wir heute unseren Lesern vorführen, wird vielleicht auch nach dieser Richtung hin Aufklärung verschaffen.

---

[1]) [Das »Glossaire archéologique« von Gay bringt (I, 401) eine bezügliche Inventarnotiz aus 1380. D. H.]

[2]) [Solche (nämlich Oelbergsszene, Geifselung und Dornenkrönung) schmücken auch eine in meinem Besitze befindliche Kokosnufs, welche dem XVI. Jahrh. angehört, aber auf einem Kelchfufse des XV. Jahrh. befestigt ist. D. H.]

Ihre Königliche Hoheit die Grofsherzogin von Sachsen bewahrt im Schlosse zu Weimar einen Nufspokal (Fig. 1), welcher, wie ich höre, aus dem Nachlasse des † Prinzen Heinrich von der Niederlande stammen soll. Was uns an diesem Gegenstande besonders fesselt, ist die elegante gothische Arbeit an den Bügeln und die geschnittenen und durch Farben belebten Darstellungen auf der Nufs selbst. Betrachten wir diese zunächst an der Hand der Fig. 2 bis 4, so werden wir einen Stützpunkt für die weitere Untersuchung finden.

Ich mufs gestehen, dafs mir der Inhalt der Darstellungen zunächst fremd war, und dafs ich meinen hiesigen Freunden den Hinweis auf die Legende des hl. Jakobus major verdanke. Schlagen wir die »Legenda aurea« (ed. Graesse 1890, S. 421 ff.) auf, so werden wir die Erklärung der drei geschnittenen Felder finden:

1) S. 423: *Abiathar vero pontifex anni illius seditionem in populo excitavit et misso fune in collo apostoli ipsum ad Herodem Agrippam adduci fecit.*



Figur 2.



Figur 3.

Wir sehen in Fig. 2 den Apostel von zwei Schergen, von welchen der eine in mi-parti mit kurzem Wamms, der andere in einen etwas längeren Rock gekleidet ist, vor Herodes Agrippa geführt. Um den Thronsessel dieses letzteren bemerken wir drei Personen, in welchen wir keine Figuren der Legende zu suchen, sondern diejenigen Amtspersonen zu erkennen haben, welche in der Heimath und zur Zeit des Schnitzers oder des Entwerfers bei einer Gerichtssitzung anwesend zu sein verpflichtet waren. Man wird leicht den Kanzler im langen Talar, den Geistlichen im weifsen Ordensgewande und einen weltlichen Beamten mit Schnurrbart, die Gugel über das Haupt gezogen, erkennen.

2) S. 424: *Decollatus est autem beatus Jacobus...* Die Hinrichtung fand durch Enthauptung statt; dieses sehen wir auf Fig. 3 auch deutlich genug dargestellt. Auffallend ist auch hier die Beschränkung des Künstlers auf den blofsen Akt der Hinrichtung, wo die Legende denselben in reicher Weise mit Details ausstattet. Statt Herodes

mit seinen zwei Begleitern im Vordergrunde, sowie der zwei Trabanten mit Schwert und Hellebarde im Hintergrunde, würde mancher Meister die Taufe des Josias, welche auf dem Richtplatze stattfand, oder seiner Hinrichtung, die zugleich mit der des Jakobus in's Werk gesetzt wurde, vorgezogen haben. Speziell aus den Worten, welche diesen Vorgang berichten, ersehen wir, dafs der uns vorliegenden Legende nach, Herodes bei der Hinrichtung gar nicht anwesend gedacht ist, wohl aber Abiathar „*pontifex anni illius*", welchen wir indessen in der Darstellung nicht erkennen können.

3 I) S. 424: *Decollato autem Jacobo... disciputi ejus corpus nocte timore Judaeorum rapientes navi illud imposuerunt et sepulturam divinae prudentiae committentes navim sine regimine conscenderunt et angelo domini duce in Galiciam in regno Lupae applicuerunt.*

Die dritte Darstellung (Fig. 4) zeigt zwei Vorgänge, und zwar den zeitlich vorangehenden im Hintergrunde. Man erkennt das Boot mit einem der Jünger in betender Haltung. Am Steuer entweder den andern Jünger in denselben gelben Mantel gehüllt, welchen er auf der gleich zu besprechenden Darstellung um die Schultern gehängt trägt, oder aber wir haben den *angelus domini* zu erkennen, welcher das Boot leitet. Eine graue Masse, die man zwischen den beiden Figuren zu sehen meint, mag den heil. Leichnam andeuten.


Figur 4.

3 II) S. 424: *Ingredientes igitur discipuli ad Lupam dixerunt, dominus Jesus Christus mittit ad te corpus discipuli sui ...* Lupa sucht die Jünger zu vernichten und sagt ihnen S. 425: *accipite boves, quos habeo in tali loco vel monte, et plaustrum jungite ac corpus domini vestri deferte et locum, sicut volueritis, aedificate.* Sie erwartete, dafs die wilden Stiere *currum dissiparent et corpus dejicerent et ipsos (sc. discipulos) necarent... Facto... signo crucis... boves... sine alicujus regimine corpus in medium palatium Lupae detulerunt: quod illa videns et stupens credidit et christiana effecta omnia, quae petierunt, tribuit et palatium in ecclesiam sancto Jacobo dedicans magnifice ipsam dotavit et in bonis operibus vitam finivit.*

Diese Partie der Legende ist am deutlichsten und ausführlichsten zur Anschauung gebracht (Fig. 4). Der mit Ochsen bespannte Wagen enthält den Körper des Heiligen. Neben und hinter dem Wagen schreiten die beiden Jünger, in welchen man Hermogenes und Philetus, deren Bekehrung die Legende ausführlich berichtet, erkennen könnte. Das Gefähr ist gerade im Begriffe in's Schlofs der Lupa einzubiegen, sie selbst zeigt sich in einer Bewegung, die Ueberraschung verräth, auf der Zinne.

Der Ort, an welchem der Leib des hl. Jakobus auf diese wunderbare Weise seine Ruhestätte gefunden hat, ist der seitdem so berühmt gewordene Wallfahrtsort Compostella und vielleicht geht auch die Entstehung unseres Bechers auf diese Lokalität zurück. Wohl ist auch die Verehrung des hl. Jakobus in Italien lebendig, wie z. B. in Pistoja und Padua; trotz dieser Erwägungen muthen uns aber die Darstellungen in einer Weise an, dafs wir nicht an italienische, sondern eher an spanische Arbeit denken müssen.

Da die Schnitzarbeit einen handwerklichen Charakter trägt, so ist es schwer, sie aus den allgemeinen Zügen der Kunstentwickelung heraus zu beurtheilen. Mit anderen geschnittenen Nüssen verglichen, ist die Arbeit von mittlerer Güte, sie erhält aber einen seltenen Reiz durch die Bemalung. Da mir in den mittel- und ost-

europäischen Sammlungen, welche ich bis jetzt kennen gelernt habe, eine bemalte geschnittene Nufs nicht begegnet ist, die Liebe der Spanier aber für Polychromirung plastischer Arbeiten bekannt ist, so durfte vielleicht auch in diesem Umstande ein Hinweis auf Spanien gesucht werden können. Eine Meisterbezeichnung suchen wir auf der Nufs selbst eben so vergeblich, wie auf der Fassung. Aber ebenso sehr wie wir erwarten durften, sie auf letzterer zu finden, ebenso wenig hatten wir Hoffnung, ihr auf ersterer zu begegnen, denn Verfertigerzeichen sind auf den geschnittenen Nüssen sehr selten. Ich kenne deren nur zwei. *W* mit einem *T* über der Mitte, dahinter das *F* für *fecit* auf einem Nufsbecher von 1588 bei † Baron Carl von Rothschild (Frankfurt) und der volle Namen des niederländischen Goldschmiedes „*Johan van Merlin fec. 1599*" auf einem ähnlichen Stücke bei S. Addington, London.

Den Charakter der Fassung als spanisch anzusprechen liegt weder Grund noch Hindernifs vor, es ist daher sehr erfreulich, dafs wenigstens zwei an dem Becher vorkommende gravierte Zeichen auf den einstmaligen Besitzer



Figur 5.



Figur 6.

hinweisen: im Spiegel des Deckels ist das eine (Fig. 5) mit *COS*, im Fufse das andere (Fig. 6) mit *CO* und *1547* graviert. Die gothische Fassung läfst sich nur schwer mit dieser späten Jahreszahl in Einklang bringen, besser pafst zu ihr der offenbar jüngere Deckel. Marc Rosenberg.

Zur Geschichte der Wessobrunner Skulpturen.

Zu den bedeutendsten mittelalterlichen Werken, welche das bayerische National-Museum bewahrt, gehören ohne Zweifel die romanischen Steinskulpturen aus dem Kloster Wessobrunn südlich vom Ammersee. Ausgrabungen, die in dem Pfarrgarten des Ortes in den Jahren 1862 bis 1864 stattfanden, förderten eine grofse Anzahl Bautheile und mehr oder minder beschädigte Bildwerke zu Tage. Unter letzteren ragen elf Apostel- und zwei weibliche Statuen hervor, lauter in Sandstein gehauene vollrunde sitzende Figuren von Dreiviertellebensgröfse, mit einfachem, aber meist trefflichem Faltenwurf und vielfach lebensvoll in der Bewegung. Dazu kommt noch der Torso einer stehenden weiblichen Gewandfigur, ein reizender Engel, der die Kniee beugt und ein Kreuz hält, und mehrere Bruchstücke, darunter ein Kopf mit einer Binde um die Augen, auf eine Personifikation der Synagoge deutend. In jüngster Zeit gelang es auch, eines der beiden Hauptstücke der ganzen Folge, die hl. Maria mit dem Kinde, nahezu unversehrt in einer Dorfkapelle aufzufinden.

Es ist natürlich von grofsem Interesse, zu wissen, wo und wie diese Bildwerke, die in der Geschichte der romanischen Plastik eine ausgezeichnete Stelle einnehmen, angebracht waren. Eine kurze Nachricht darüber bietet P. Cölestin Leutner in der »Historia monasterii Wessofontani« 1753, p. 491 bis 492. Er beschreibt die Marienfigur, die allein zu seiner Zeit noch übrig war, und weifs auch von Apostelstatuen zu erzählen, die einst dazu gehörten, im Laufe der Zeiten aber durch Unbill oder Sorglosigkeit zerbrochen worden seien. Nach seiner Meinung mochte das Marienbild leicht in die Anfänge des Klosters, also in das VIII. Jahrh. zurückreichen. Als den ursprünglichen Standort der Figuren nennt er die Marienkapelle, die um 753 erbaut wurde und mit wenig Veränderungen sich bis zum Jahre 1707 erhalten hatte. Als dieselbe damals abgebrochen wurde, um Platz für den Neubau der Konventsgebäude zu gewinnen, übertrug man die Marienfigur, die unter dem Namen „*Mater Sanctae Spei*" besondere Verehrung genofs, in die grofse Klosterkirche. Wo die Skulpturen in der Marienkapelle, welche gewöhnlich „das alte Münster" genannt wurde, gestanden, giebt Leutner nicht an; er sagt nur, die Madonna sei ehemals nicht auf einem Altar, sondern an einem anderen Orte des Tempels gesehen worden und vermuthet, dafs dieselbe bei der Restauration der Kapelle unter Abt Paul in den Jahren 1471 bis 1474 von ihrer ursprünglichen Stelle entfernt worden sei.

In bewufsten Gegensatz zu Leutner's Angaben stellte sich nun Konservator Dr. Hugo Graf. Nach eingehender Untersuchung der Skulpturen sowie der Bautheile aus Wessobrunn ge-

langte er zur Ueberzeugung, dafs wir Fragmente eines Lettners vor uns haben und dieser könne selbstverständlich nur in der eigentlichen Klosterkirche, im St. Peters-Münster gesucht werden.[1]) Zur Rechtfertigung eines solchen aus inneren Gründen gefolgerten Schlusses war noch weiter anzuführen, dafs das grofse hölzerne Kruzifix, welches beim Abbruch der Klosterkirche 1810 in die Pfarrkirche verbracht wurde und das nach einer 1662 daran angehefteten Inschrift „seit unvordenklichen Zeiten" im St. Peters-Gotteshaus über dem Kreuzaltar seinen Platz hatte, mit den Skulpturen stilistisch vollkommen übereinstimme, so dafs sich die Annahme aufdränge, das Kruzifix und die Figuren hätten einst ein zusammengehöriges Ganzes gebildet.[2]) Standen aber letztere wirklich in dem grofsen Münster, so waren in den Baunachrichten über dasselbe zugleich auch Anhaltspunkte für eine auf historische Quellen gegründete Datirung der Skulpturen gegeben. Die Peterskirche wurde im VIII. Jahrh. errichtet und in der Mitte des XI. Jahrh. um- oder wahrscheinlicher neu gebaut (1065 Weihe); weitere Veränderungen fanden statt in der 2. Hälfte des XIII. Jahrh. (Weihen 1253 und 1285), und mit dieser letzten Bauperiode lassen sich die stilistischen Merkmale der Bildwerke am ehesten vereinbaren und zwar wird man die Entstehung derselben näher der Mitte als den 80er Jahren des Jahrhunderts setzen müssen.[3])

Um den Widerspruch zwischen Leutner's Behauptung und der Ansicht Dr. Hugo Graf's, welcher auch ich mich anschlofs,[4]) womöglich zu lösen, durchsuchte ich nun das in Betracht kommende handschriftliche Material im königl. bayerischen Reichsarchiv sowie in der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München und fand in einem Manuskript der letzteren in der That die erwartete Auskunft. Die Handschrift (*Cod. lat.* 27160) trägt den Titel: *Hyperdulia Wessofontana* und ist von einem Wessobrunner Mönch in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrh. geschrieben. Die *Hyperdulia* ist theils Konzept, theils Reinschrift. Die betreffenden Stellen lauten:

Konzept-Blatt 22 Pars III § 6: *Imago saxea Matris Sanctae Spei ante ducentos ferme annos cum duodecim Apostolorum statuis in Regulari Ecclesia muro imposita cernebatur, qui choro obductus Religiosos ....*[5]) *a plebe separabat. Murus ille cui tredecim illae statuae ex arenariis lapidibus sculptae innitebantur, dirutus elegantioris credo structurae causa, quam Reverendissimus DD. Gregorius Pontanus*[6]) *iam pridem meditabatur, Bernardus autem successor*[7]) *ad colophonem perduxit, Apostolorum statuae per neglectum confractae et cum aliis ruderibus fundamentis iniectae.*[8]) *Sola Virginis imago felix fuisse .... poterat, quod non defossa, iniuriis tamen coeli exposita aliquamdiu ad Ecclesiae portam inter alias ruinas iacere licuit. Miserti demum aliqui Iconem iam neglectam Capellae Beatissimae Virginis, de qua nobis frequentissimus sermo, intulere et post aram Principem repositam fidelium, qui eam ibi quaerere vellent, cultui exposuere. Nec defuerunt, qui Virgini in angulo etiam reveren-*

---

[1]) »Kataloge des bayerischen Nationalmuseums«. V. Bd.: Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter: I. Romanische Alterthümer. Von Dr. Hugo Graf. S. 14. Mit Abbildungen.

[2]) Das Kruzifix ist abgebildet in der Skizze der »Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande«, von Berthold Riehl. (»Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins« 1890, S. 56.)

[3]) Es sei hier gestattet, eine von mir in der Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« vom 18. Juni 1890 geäufserte Meinung zu berichtigen. Eine Dedikationsurkunde besagt: *Anno 1285 dedicatum est hoc monasterium et altare publicum et altare S Sebastiani in crypta ....* Ich habe nun früher *altare publicum* für identisch gehalten mit Laienaltar, Kreuzaltar; Leutner dagegen erkennt darin den Hochaltar und wohl mit Recht. In diesem Sinn wird der Ausdruck gebraucht in einer Urkunde vom 10. Februar 1254 für den Dom zu Gurk. (Vgl. Alfred Schnerich in den »Mittheilungen der k. k. Centralkomm.«, Neue Folge XV 1889, S. 65; XVI 1890, S. 181.) Es würden somit nur zwei Weihen des Kreuzaltars in Wessobrunn bestehen bleiben, nämlich in den Jahren 1065 und 1253. Mit letzterer wird die Herstellung des grofsen Kruzifixes, sowie der Skulpturen und des Lettners überhaupt zusammenhängen.

[4]) Die roman. Alterthümer des bayer. Nationalmuseums. (»Allgem. Ztg.«, Beilage vom 18. Juni 1890.)

[5]) Hier folgt ein mir unverständliches Wort: *oscines?*

[6]) Abt von 1607 bis 1655.

[7]) Abt von 1655 bis 1666. Von ihm heifst es in Kap. 8 der Handschrift: *Idem Reverendissimus Abbas totum Wessobrunnense Templum antiquitate detersa splendidius effecit, ut Inscriptio aureis characteribus in fornice testatur: Ad Majorem Dei Ter Opt. Max. Coelitumque Suorum Gloriam et honorem Hoc Templum Gypso incrustatum sedilibus et Summo Altari exornatum fuit M. D. C. LXIII.* (Vgl. auch, was Leutner l. c. p. 442 ff. über die Thätigkeit dieses Abtes sagt.)

[8]) In der That wurden bei den Ausgrabungen 1862 bis 1864 die Skulpturen und Bautheile auf einer Fläche von drei Tagwerken in die Fundamente ehemaliger klösterlicher Gebäude eingebettet gefunden und nur mit grofser Mühe aus dem Mauerwerk ausgehoben.

tiam exhiberent .... Hoc certum, quod Imago cum basi sibi cohaerente ex postico protracta arae demum imposita fuerit, facies ut hoiem referret coloribus obducta, tota denique veste quadam amicta. Duravit hoc habitu fere ad annum 1707, quo Capella recentis aedificii causa diruta fuit: tum Mater Sanctae Spei in Ecclesiam monasterii translata penes aram S. Pontiani qua parte nunc dies admittitur, locum obtinuit, verum nec hunc stabilem. Stabat sub arcu, ubi hodie Sæ Spei aram veneramur lustrale Marmor; hoc postquam loco motum et portae templi obviam positum, substituta est saxea hoc statua, eoque situ usque ad annum Domini 1717 permansit. Demum Reverendissimus Thassilo... aram erexit, quam supra iam quidem pro dignitate descripsimus .... Es steht somit zweifellos fest, dafs die Angaben Leutner's unrichtig sind und die Skulpturen thatsächlich den Lettner der grofsen Klosterkirche schmückten.

Wie erklärt sich aber der Widerspruch zwischen Leutner und dem Verfasser der *Hyperdulia*? Sollte der Chronist, der sonst mit grofser Sorgfalt alle Nachrichten gesammelt hat, gerade hier so schlecht unterrichtet gewesen sein und von dem keine Kenntnifs gehabt haben, was ein Mitbruder von ihm so ausführlich zu schildern wufste? Die Antwort auf letztere Frage lautet: Leutner kannte den wahren Hergang recht wohl, denn die *Hyperdulia Wessofontana* ist — von ihm selbst geschrieben. Aber warum verschweigt er in seinem Geschichtswerke die Wahrheit? Der Grund hiervon dürfte sofort klar werden, wenn wir die grofse Verehrung in's Auge fassen, welche das Marienbild im vorigen Jahrhundert genofs. In der *Hyperdulia* läfst sich Schritt für Schritt verfolgen, wie der Kult des Bildes anfängt und wie er wächst; so lange es noch mit den Aposteln am Lettner thronte, wurde es offenbar nicht geschätzt, denn sonst hätte man es nach dem Abbruch der Chorschranken nicht eine Zeit lang unbeachtet draufsen vor der Kirche liegen lassen. Die Verehrung begann vielmehr erst allmälig mit der Aufstellung in der Marienkapelle. Und hier stand es Anfangs in einem Winkel des Chores, bis es endlich auf einen eigenen Altar gesetzt wurde. Nach der Uebertragung in die Klosterkirche steigerte sich der Kult mehr und mehr; es ist rührend, die Lobpreisung zu lesen, welche Leutner der *Mater Sanctae Spei* widmet: „*in qua nemo speravit et confusus est .... Gloria Jerusalem et gentis nostrae, fon nostrum tam multiplex decus Virgo ter a rabilis convertimur: Sic nos tu visita, sic colimus, ut dum te in tot imaginibus propi veneramur, Matrem Sanctae Spei te omn monstrare nunquam definito.*" Unter sol Verhältnissen ist es leicht begreiflich, dafs Chronist das Alter der Verehrung des Bi möglichst hoch bemifst; und demselben Zw der Verherrlichung dient die Angabe, dafs Figur von jeher in der alten Marienkapelle standen, in der die sieben gefeierten Mar des Klosters aus der Zeit der Ungarn-Ein ruhten. „*Artificis manus quando evaserit statua, aut qua ratione ad nos devenerit cumentis destituti, ignoramus quidem; ant tatem vero, quam ipsum artefactum prae se si consideremus, ac praeterea perpendamus, choati cultus indicia nulla reper sed id solum constare illam una cum alii milibus duodecim statuis SS. Apostolorun prima Monasterii nostri B. V. Ecclesia ste in qua non alii, quam qui maximum Fon nostris splendorem sanctitatis dederunt, quo que translationem quoque jam sub B. Thie retulimus, tumulari consueverant: forte immerito quis eandem ipsi Monasterio coae suspicari posset.*" (Leutner l. c. p. 491.) dürfen dem fleifsigen Benediktinermönch zürnen ob dieser frommen Täuschung; han er doch nur als Kind seiner Zeit, wenn er be 1000jährigen Gründungsfeier des Klosters lichst viel zu Ruhm und Preis desselben bei ohne gerade immer Alles ängstlich abzuwa

Die Handschrift enthält noch eine we nicht uninteressante Notiz über die Marienf Konzept-Blatt 23 Pars III § 7: *Imago s cum in Ecclesiam transferenda esset, eius fuit, ut basis eius ipsam imaginem pon superaret. Procisa ergo et praeclusa pedis superflua ... ut commodius posset in ara c cari. Illa vero lapidis segmenta mirum, aviditate religiosa plebs abripuerit: petita inde horum fragminum aliquid variarum c mitatum remediis adhiberi coepta agris e infossa, quasi benedictionem segeti allat sperarctur lapis, de statua praedecisus i Virginis.*" Der Sockel der Marienfigur ist lich unten roh zugehauen.

München. Dr. Gg. Hage

In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?

eber diese Frage sind in der »Zeitschrift für christliche Kunst« bereits mehrere Abhandlungen erschienen. Während in Bd. II Sp. 124/25 und Bd. III Sp. 168, 258/60 die Gothik als die für den Kirchenbau angemessenste Stilform hingestellt worden ist, sucht der Verfasser eines in Bd. III Sp. 377 ff. erschienenen Aufsatzes auch dem romanischen Stil für gewisse Fälle eine Berechtigung zu wahren. Wenn es nun wohl nicht angebracht sein dürfte, hier nochmals in eine eingehendere Erörterung dieser Frage einzutreten, so möge es doch erlaubt sein, wenigstens einen Umstand, welcher bei dieser Frage von nicht geringer Bedeutung ist, noch besonders zu betonen. Da derselbe zu Gunsten der Gothik in die Wagschale fällt, so sei im Voraus bemerkt, dafs diese Zeilen dennoch keineswegs aus Abneigung gegen den romanischen Stil geschrieben sind. Wird doch gerne anerkannt, dafs so viele Bauwerke aus der Blüthezeit der romanischen Kunst sich in hohem Grade durch eine eigenartige monumentale Schönheit auszeichnen. Namentlich in Bezug auf feierliche Ruhe und kraftvolle Würde, welche bei einem Bauwerke so aufserordentlich wohlthuend wirken, werden die romanischen Kirchen kaum von den Schöpfungen irgend eines anderen sog. Bogenstils übertroffen. Die schweren Pfeiler und gewaltigen Mauermassen mit ihren spärlichen Durchbrechungen sind besonders für den Eindruck, den wir im Innern der Kirchen empfangen, von gröfstem Vortheil, indem sie den Gewölben eine für unser Gefühl derart kraftvolle Stütze verleihen, dafs selbst durch diese über unserem Haupte ausgespannten Steinmassen, so schwer sie auch sein mögen, selten ein beunruhigendes Gefühl entsteht, der Eindruck der Ruhe, den das ganze Gebäude athmet, gestört wird. Bei keinem der sog. Bogenstile ist das Verhältnifs zwischen Stütze und Last ein so angemessenes als in der romanischen Baukunst. Namentlich gilt dies von denjenigen spätromanischen Kirchen, in welchen die Gewölbe schon eine etwas leichtere Form angenommen, ohne dafs Pfeiler und Wände in gleichem Mafse an Stärke verloren haben.

Diesen ästhetischen Vorzügen des romanischen stehen aber manche andere des gothischen Stils gegenüber. Vor Allem dürften hier sehr gewichtige technische und praktische Nachtheile in Betracht kommen, welche bei Bauten im romanischen Stil sich ergeben. Dafs die umfangreichen Pfeiler den freien Durchblick vielfach zu sehr behindern, dafs die gewaltigen Mauermassen eine grofse Materialverschwendung bedingen, ist wohl zu beachten. Doch noch aus einem anderen Grunde mufs der romanische Stil für die Bedürfnisse unserer Zeit als ein unpraktischer bezeichnet werden. Dieser Grund liegt in den verhältnifsmäfsig kleinen Fenstern, welche den romanischen Kirchen eigen sind. Wie solche im Mittelalter mit einer farbigen Verglasung versehen wurden, so ist man heute glücklicherweise wieder auf den Standpunkt gelangt, diesen Fensterschmuck als eine unerläfsliche Zierde eines vollkommen künstlerisch ausgeschmückten Gotteshauses zu betrachten. Vermag ja nichts so sehr den Gesammteindruck, den das Innere einer Kirche hervorruft, zu heben als die in glühender Farbenpracht erstrahlenden Lichtöffnungen, vorausgesetzt, dafs diese Farben gutgewählte und harmonische sind (was freilich bis jetzt leider zu den gröfsten Seltenheiten gehört). Nun ist aber eine romanische Kirche mit ihren verhältnifsmäfsig kleinen Fenstern, wenn diese eine stilgemäfse Bemalung erhalten, so schwach erhellt, dafs hierdurch ein grofser Uebelstand hervorgerufen wird. Im Mittelalter, als die Buchdruckerkunst noch nicht erfunden war, hatte jener Umstand noch keine wesentliche Bedeutung. In der Gegenwart verlangt man aber seine Andacht vorzugsweise aus einem Gebetbuche zu verrichten, und wenn eine mit kleinen Fenstern versehene Kirche selbst an hellen Tagen nur höchst mangelhaft erleuchtet ist, und beim Morgengottesdienst immer noch Dunkelheit oder Dämmerlicht herrscht, da schon in einem mit gröfseren Fenstern versehenen Gotteshause die künstliche Beleuchtung der natürlichen gewichen ist, so darf dies gewifs als ein Uebelstand bezeichnet werden, welcher durchaus nicht zu Gunsten der romanischen Kirchen spricht. Die Fenster in wesentlich gröfseren Verhältnissen anzulegen, ist aber — abgesehen davon, dafs ein grofses, rundbogiges, nicht mit Pfosten und Mafswerk versehenes Fenster sehr unschön ist — wohl nicht zulässig. Technische Bedenken dürften zwar hier nicht entgegenstehen, wenn man die Gewölbe

in leichterem Material (in Schwemmsteinen, wie in Bd. III Sp. 383 vorgeschlagen ist) ausführte. Zugleich mit dem Material wird man aber, ohne Gefahr vom romanischen Stil wesentlich abzuweichen, nicht wagen dürfen, die Form der romanischen Gewölbe, welche mehr oder weniger den Eindruck der Schwere hervorrufen, wesentlich abzuändern. Solche Gewölbe verlangen aber schon aus ästhetischen Gründen eine kräftige Unterstützung mittels starker, nur in geringem Maſse durchbrochenen Mauermassen. Es möge hier die treffliche Bemerkung in Bd. III Sp. 168 zu wiederholen erlaubt sein: „Kein Stil ist darin auch empfindlicher und gestattet weniger eine freiere Auffassung und Disposition: werden diese strengen, ganz unabänderlichen Ueberlieferungen nur im Geringsten verlassen, erlaubt man sich leichtere Pfeiler oder Säulen, gröſsere Fensteröffnungen, sofort ist der neuromanische, der Kasernenstil da, und vor dem bewahre uns der Himmel. Die meisten sogen. romanischen Kirchen unserer Zeit, ich möchte sagen, fast alle, mit nur winzigen Ausnahmen, tragen leider nur allzusehr dieses Gepräge". Wer durchaus gewisse konstruktive Mittel der Neuzeit (einschlieſslich Eisen und Schwemmsteine) in einer diesen Mitteln angemessenen Weise anwenden will, wird, und darin mag der Verfasser der Abhandlung in Bd. III Sp. 377 ff. in vollem Maſse Recht haben, wohl eher zu befriedigenden Resultaten gelangen, wenn er nicht an gothische, sondern an romanische Formen anknüpft; aber im Groſsen und Ganzen werden diese Schöpfungen nicht mehr den Charakter des romanischen Stils besitzen.

Wenn nun genügend groſse Fenster als eine für den neuzeitlichen Kirchenbau unerläſsliche Bedingung hingestellt werden, so lassen sich die Lichtöffnungen in der Gothik durchaus hinreichend, ja sogar so groſs herstellen, daſs die ganzen Auſsenwände bis auf äuſserst geringe, für die Gewölbstützen nothwendigen Mauertheile durchbrochen werden. Je weiter man aber in dieser Beziehung geht, desto eher setzt man sich freilich der Gefahr aus, dem Gebäude jenen Ernst und jene ruhige Würde zu nehmen, welche im Anfange dieser Zeilen als eine der schönsten Vorzüge des romanischen Stils bezeichnet worden ist. Denn bei Betrachtung des Innern gothischer Kirchen kommt ein Theil der Gewölbstützen, d. h. Strebepfeiler und Strebebögen, weil sie auſserhalb des Gebäudes angebracht sind, auf den Beschauer nicht zu unmittelbarer Wirkung. Doch es ermöglicht auch hier die so viel Freiheit gestattende Elastizität des gothischen Stils, die Stützen zur Last im vollsten Einklang zu bringen (wie dies auch thatsächlich bei manchen Kirchen, namentlich des XIII. und auch noch des XIV., seltener des XV. Jahrh. geschehen ist). Denn abgesehen davon, daſs die Gewölbe, Rippen und Kappen viel leichter und zierlicher konstruirt werden können als im romanischen Stil, vermag man die Kraft der Stützen — auch vom Innern der Kirche aus betrachtet — genügend kräftig zu gestalten. Da solches indessen bei neuen gothischen Kirchen in der Regel nicht in dem Maſse geschieht, wie dies m. E. im Interesse einer befriedigenden Wirkung wünschenswerth erscheint, so dürften hier vielleicht einige Vorschläge gestattet sein.

Um zunächst von der Hallenkirche zu sprechen, beschränke man die freistehenden, die Schiffe theilenden Säulen — vorausgesetzt, daſs nicht eine Materialersparniſs geboten ist — nicht auf das äuſserst zulässige Maſs, und statt den Auſsenwänden drei einfache Dienste oder nur ein Rundsäulchen vorzulegen, oder die Rippen auf Konsolen zu setzen, oder gar, wie vielfach in der Spätgothik, in die Wandfläche einschneiden zu lassen, wende man den freistehenden Säulen entsprechende Halbsäulen bezw. halbe Bündelsäulen an oder ziehe einen Theil der Strebepfeiler nach innen, so daſs die Dienste sich (glatten oder profilirten) Wandpfeilern anlehnen, welche oberhalb der Fenster mittels Schildbögen verbunden werden. Es kann dann keinenfalls der äuſserst unangenehme Eindruck entstehen, daſs die eingespannten Gewölbe mit ihrem senkrechten und besonders auch ihrem seitlichen Druck keinen genügenden Widerstand fänden. Sollten beim theilweisen Einziehen der Strebepfeiler diese in ihrer äuſsern Wirkung beeinträchtigt werden, d. h. hier zu schwach erscheinen, so bliebe freilich nichts anderes übrig, als diese Pfeiler in einer Stärke anzulegen, welche das in konstruktiver Hinsicht erforderliche Maſs überschreitet.

Bei Kirchen im Kathedralsystem kann man in gleicher Art in den Seitenschiffen verfahren, ein entsprechendes Resultat aber auf irgend eine Weise auch im Mittelschiff erzielen, indem man zunächst die Säulen (bei Bündelsäulen mindestens in der Querachse der Kirche; ähn-

lich wie im Kölner Dom) genügend stark herstellt und am Lichtgaden den Wänden, wenn eben möglich, nicht etwa nur je einen einfachen Dienst vorlegt. Denn letzteres würde, namentlich wenn bei sehr grofsen Fenstern nur geringe Theile der Wände übrig geblieben wären, den Eindruck zu grofser Schwäche hervorrufen und unser ästhetisches Gefühl nicht befriedigen.

In der Gothik tritt uns zwar das Bestreben entgegen, möglichst leicht und zierlich zu konstruiren und an Stelle der in der romanischen Kunst herrschenden Ruhe die lebendig wirkende Kraft zu setzen, ein Bestreben, welches in der Spätgothik in vieler Hinsicht übertrieben worden ist. Doch hat man in angedeuteter und auch in anderer Weise, wo dies aus Schönheitsgründen erforderlich war, mannigfache Ausnahmen sich gestattet. Es sei nur an die Querrippen erinnert, welche, obwohl sie in konstruktiver Hinsicht eine geringere Stärke erlauben als die Diagonalrippen, doch der äufsern Wirkung wegen vielfach in kräftigeren Verhältnissen ausgeführt worden sind als die letzteren. Die Spätgothik ist zwar in dieser Hinsicht folgerichtiger, aber trotzdem aus vielen (vielleicht bei späterer Gelegenheit zu erläuternden) Gründen nicht nachahmenswerther als die Gothik des XIII. und XIV. Jahrh., einer Zeit, welche uns wohl die schönsten Vorbilder für neuzeitliche, sowohl reiche als einfache Kirchen geliefert hat. G. Humann.

Nachrichten und Bücherschau.

† Hermann Kotthoff,

Professor an der philosophisch-theologischen Lehranstalt zu Paderborn, ist daselbst am 9. Juli 1891 im Alter von 50 Jahren gestorben. — Mit ausgedehntem Wissen verband er grofse Liebenswürdigkeit und wirkte durch beide höchst anregend, sowohl in dem engeren Kreise seiner eigentlichen Berufsthätigkeit, als in dem weiteren Bereiche seiner zahlreichen Beziehungen. — Im letzten Jahrzehnt widmete er sich mit besonderer Vorliebe kunstarchäologischen Studien, welche manchen Beitrag zur Kunstgeschichte seiner Diöcese erwarten liefsen. Von Anfang an hat die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" ihn zu ihren eifrigsten Mitgliedern gezählt, und der Vorstand derselben verliert in ihm einen Genossen, auf dessen verständigen Rath und thatkräftigen Beistand grofser Werth gelegt wurde. S.

Die Geschichte der Renaissance in Italien, von Jacob Burckhardt, liegt in der dritten, vornehmlich von Holtzinger besorgten Auflage (auf welche hier — Bd. III Sp. 282 — bereits hingewiesen wurde) nunmehr vollendet vor. Das klassische Buch, welches zur Verbreitung und Vertiefung der Bekanntschaft mit den italienischen Renaissance-Denkmälern wohl mehr als irgend ein anderes beigetragen, hat in Bezug auf die Form an Handlichkeit und Schönheit, in Bezug auf den Text und die Illustrationen an Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit noch erheblich gewonnen. Dem Kapitel über „Die Formenbehandlung des XVI. Jahrh." ist der wichtige Paragraph über „Die Verhältnisse" durch den Abdruck der vortrefflichen Darlegung von Thiersch in dem »Handbuch der Architektur« von Durm beigefügt worden. Ohne Zweifel wird die neue Auflage das neue Vademecum werden für Alle, welche in Italien die Renaissance gründlich kennen lernen wollen.

Die heilige Schrift des alten und neuen Testamentes. Aus der Vulgata übersetzt von Dr. J. F. v. Allioli. Illustrirte Volksausgabe. Berlin, Verlag von Friedrich Pfeilstücker.

Diese neue illustrirte Ausgabe der heiligen Schrift, welche die Approbation des hochw. Herrn Fürstbischofs von Breslau für sich hat, soll in 45 Heften à 50 Pf. erscheinen und in längstens zwei Jahren vollendet sein. Jedem Hefte soll ein Vollbild in Farbendruck beigegeben werden und aufserdem das Ganze über 1000 Textillustrationen enthalten. Bis jetzt liegen 6 Hefte vor, deren Format (Kleinfolio) ein recht gefälliges, deren Druck ein sehr klarer, deren Ausstattung eine würdige ist. Von den Lichtdruck- (nicht Farbendruck-) Tafeln, die zumeist Gemälden berühmter Meister (leider nicht den Originalen) nachgebildet sind, lassen einige in Bezug auf die Ausführung zu wünschen übrig. Die Textillustrationen sind von ungleicher Güte, aber im Ganzen gelungen. Sie bestehen in Abbildungen von Gegenständen, Orten, Pflanzen, Thieren, Denkmälern u. s. w., welche eine gewisse, stellenweise etwas entfernte Beziehung zum biblischen Berichte haben und zu dessen Erklärung durch Herbeischaffung von allerlei kulturhistorischem Material mannigfache lehrreiche und interessante Beiträge liefern. Da in deren Auswahl sich Verständnifs und Takt zeigt, so darf den Abbildungen der weiteren Hefte mit Vertrauen entgegengesehen werden. G.

Die Katakomben-Gemälde und ihre alten Kopien. Eine ikonographische Studie von Joseph Wilpert. Mit 28 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg 1891, Herder's Verlag.

Diese vortreffliche Studie beschäftigt sich mit den von 1578 an zuerst durch den Dominikaner Fra Alfonso Ciacconio, dann durch den Flamänder Philipp de Winghe veranstalteten Abbildungen von Katakomben-Gemälden. Beide benutzte trotz ihrer Unzuverläfsigkeit Bosio in seinem berühmten, bis heute in Geltung gebliebenen

Werke »Roma Sotteranea«, welches gerade wegen des bis jetzt behaupteten Ansehens die Hauptschuld trägt an den vielen und argen Irrthümern, welche in alle bezüglichen Veröffentlichungen Aufnahme gefunden haben. Diese Irrthümer weist der Verfasser im Einzelnen nach, indem er zuerst den vatikanischen Bilderkodex Ciacconio's, sodann den vallicellanischen Bilderkodex Bosio's auf's Sorgfältigste untersucht, die verschiedenen Zeichner derselben feststellt, ihre zahlreichen Mifsdeutungen durch Vergleichung ihrer Abbildungen mit den noch erhaltenen Gemälden aufdeckt und durch die beigefügten, recht guten Lichtdrucktafeln veranschaulicht. Vollauf begründet erscheint die Mahnung, welche der Verfasser an diese mühevollen, aber auch sehr ergebnifsreichen Prüfungen knüpft, das gesammte Abbildungsmaterial der Katakomben-Malereien, insoweit ihm nicht neue Aufnahmen zu Grunde liegen, mit der gröfsten Vorsicht zu benutzen, um die vielfachen ikonographischen Mifsverständnisse, welche durch dasselbe herbeigeführt sind, endlich zu entfernen. H.

Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüthe und des Klassizismus von Dr. Georg Galland. Mit 181 Textabbildungen. Frankfurt 1890, Verlag von H. Keller.

An die epochemachenden Werke über die holländischen Kunstdenkmäler von Ysendyck's und Ewerbeck's schliefst sich die vorliegende Veröffentlichung als ebenbürtige Arbeit an. Sie umfafst die Architektur und Plastik, die grofse wie die kleine, und knüpft ihre eingehenden Untersuchungen nicht nur an die erhaltenen Denkmäler, sondern auch an die verschwundenen, aber in Abbildungen noch fortlebenden. Die Nachforschungen, welche der Verfasser gerade in dieser Hinsicht mit aufserordentlichem Erfolge angestellt hat, haben eine grofse Anzahl neuer Gesichtspunkte geboten, und das Beweismaterial, welches zum Theil auch in den vortrefflichen Abbildungen zur Anschauung gebracht ist, sehr erheblich vermehrt. Mit gesteigerter Hochachtung für die Erzeugnisse der holländischen Architektur, namentlich in ihrer kurzen Blüthezeit von 1560 bis 1620, und der gleichzeitigen, aber auch noch späteren holländischen Bildnerei, zumal in Stein und Holz, erfüllt das Studium dieses inhaltreichen Buches, welches zugleich, besonders in seinem vierten, fast die Hälfte des Ganzen einnehmenden Abschnitte „Kunsttopographie XVI. und XVII. Jahrh." als ein höchst instruktiver Begleiter auf einer bezüglichen Studienreise sich erweisen würde. W.

Bartholomäus Bruyn und seine Schule. Von Eduard Firmenich-Richartz. Inaugural-Dissertation der Universität Strafsburg. Leipzig 1891, Druck von August Pries.

Durch diese gründliche, mit einigen Abbildungen ausgestattete Studie hat der junge Verfasser die Kenntnifs des so vortrefflichen und fruchtbaren kölnischen Malers durch Darlegung seiner Lebensverhältnisse und seines Entwickelungsganges, Nachweis seiner Gemälde und deren Eigenart, sowie der Schule, die er gebildet hat, sehr erheblich gefördert. Zu dieser Schule zählt vor Allem sein eigener, gleichnamiger Sohn, der bisher schon als der von Scheibler entdeckte „Meister mit den blassen Gesichtern" vermuthet wurde, von dem Verfasser aber auf Grund einer Gemälde-Inschrift nachgewiesen wird. Mögen unseren wackeren Forscher seine ersten glücklichen Erfolge ermuthigen, seine Studien auf dem Gebiete der der Durchforschung noch so bedürftigen alten und ältesten Kölner Malerschulen mit allem Eifer fortzusetzen! S.

Der Todtentanz in der St. Michaelskapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg im Breisgau. 14 Abbildungen mit erläuterndem Text von A. Poinsignon. Herausgegeben vom Breisgauer Verein „Schau' in's Land". Freiburg 1891, Verlag von Herder.

Diese in Freskomalerei ausgeführte Darstellung des Todtentanzes stammt erst aus dem Jahre 1757 und hat im Jahre 1856 eine Erneuerung erfahren, die ihr nicht zum Vortheile gereicht, weil sie zu viel Neues hineingetragen hat. Trotzdem verdient jene eine genaue Beachtung, weil sie einen sehr lehrreichen Beleg dafür bietet, welche Umgestaltung diese eigenthümliche, kulturhistorisch so merkwürdige, in der zweiten Hälfte des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. zu so grofser Bedeutung gelangte Bilderreihe im XVIII. Jahrh. erfahren hat. Instruktiv sind sowohl die allgemeinen Bemerkungen, welche der Verfasser vorausschickt, wie seine speziellen Erklärungen der einzelnen vortrefflich reproduzirten Bilder. D.

Ein Brustbild des hl. Aloysius in Farbendruck hat die St. Norbertus-Druckerei in Wien herausgegeben. Das nach einem Entwurfe des † Prof. Klein auf Goldgrund vortrefflich ausgeführte Medaillonbild ist sehr gut im Ausdruck und die Ornamentirung der Ecken eine recht vornehme. Die weiteste Verbreitung ist dieser anmuthigen Darstellung des so populären Heiligen zu wünschen, und um so sicherer su erwarten, als der Preis (1 Mk.) äufserst mäfsig ist.

Eine „bildliche Darstellung der hl. Messe" (bezw. Erinnerung an das erste hl. Mefsopfer) in Farbendruck bietet der Verlag von L. Auer in Donauwörth als Grofsfolioblatt zu sehr billigem Preise. Die überaus reiche, im Allgemeinen frühgothisch gehaltene Baldachin-Anlage enthält der Darstellungen, Inschriften, Fialen, Stilmotive u. s. w. zu viele, auf Kosten der Einheit, Uebersichtlichkeit und Ruhe. Mit viel weniger Mitteln und viel mehr Konsequenz wäre etwas viel Ansprechenderes und Wirkungsvolleres zu erreichen gewesen. Der technisch tüchtige Verlag, dem die weitere Pflege des Farbendruckes wohl zu empfehlen ist, möge sich für die Lösung ähnlicher Aufgaben an die mittelalterlichen Miniaturen in Zeichnung und Farbe viel enger anschliefsen! Die illuminirten Kodizes des XIV. Jahrh. bieten in dieser Hinsicht sehr reiches vorbildliches Material, welches sich durch strenge architektonische Anordnung, einfaches Ornament, gut stilisirte Figuren und wenige, aber desto harmonischer zusammenstimmende Farben auszeichnet. Nur diejenigen Zeichner, welche mit diesem Schatze sich vertraut gemacht haben, sind zur Lösung solcher Aufgaben, wie die vorliegende berufen. B.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. August 1891.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

IV. JAHRG. HEFT 6.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1891.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN). Erwählter Bischof von Paderborn.
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



3



4



2



6



1



5

Photographie u. Lichtdruck B. Kühlen, M. Gladbach

Glasgemälde der Sammlung Vincent in Konstanz.

Abhandlungen.

Glasgemälde der Sammlung Vincent in Konstanz.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



on den im Privatbesitz befindlichen Kunstsammlungen gilt die Regel, dafs sie als solche nur höchst selten die zweite Generation überdauern. Vorher pflegen sie entweder dem Hammer zu verfallen und so zahlreiche andere Sammlungen bilden bezw. ergänzen zu helfen, oder ungetheilt durch Schenkung resp. Verkauf in ein öffentliches Museum überzugehen. Eine Ausnahme von dieser Regel macht die berühmte Sammlung Vincent in Konstanz, welche von dem Kaufmann Johann Nikolaus Vincent im Jahre 1816 begonnen und bis zu seinem 1865 erfolgten Tode mit unermüdlichem Eifer und beispiellosem Erfolge fortgesetzt wurde. Ungeschmälert verblieb sie im Besitze seines Sohnes Joseph, der im Jahre 1888 starb, und dem kostbaren Erbe steht erst jetzt eine Zerstreuung in alle Welt bevor, indem die Söhne sich zu dessen Versteigerung haben entschliefsen müssen. Zu dieser ladet die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln alle Kunstliebhaber nach Konstanz ein, wo ein heifser Kampf entbrennen wird um die seltenen Schätze, welche diese Sammlung birgt. Ihren Glanzpunkt bilden 531 alte Glasgemälde, von denen 438 schweizerischen Ursprungs und zum grofsen Theil mit dem Monogramm oder Namen des Verfertigers bezeichnet sind. Einige gehören noch dem XIV., manche dem XV., die meisten und bedeutendsten dem XVI. Jahrh. an. Im Ganzen sind sie, was bei Glasgemälden von besonderer Wichtigkeit ist, gut erhalten; wo fremde Glasstücke eingesetzt sind, beruht dieses auf alter Restauration, in keinem Falle auf neuer Herstellung, und dafs alle Scheiben unberührt geblieben sind von der mehr oder minder grofsen Geschicklichkeit der modernen Glasmaler, ist nicht der geringste ihrer Vorzüge. Zwei gute Farbendrucke, zwölf vortreffliche Lichtdruck-Tafeln geben getreue Abbildungen von den besten Exemplaren.

Eine dieser Tafeln freuen wir uns, unseren Lesern hier vorführen zu können. Sie umfafst sechs Glasgemälde, von denen wohl nur Nr. 1 aufserhalb der Schweiz entstanden ist. — Diese, 51 *cm* hoch (unten etwas verkürzt), stellt eine Heilige mit Blumen in der Rechten und Blumenkörbchen in der Linken, also die hl. Dorothea dar; Bewegung und Faltenwurf, noch recht archaistisch, weisen auf den Beginn des XV. Jahrh. hin. — Nr. 2, in der Höhe von 80 *cm*, (mehrfach geflickt), mit der Jahreszahl 1510, zeigt die vortrefflich gezeichnete Gestalt des hl. Mauritius in Panzerrüstung und Mantel mit Schild und Fahne. Sie steht unter einem von zwei reichverzierten Säulen getragenen Bogen und ihren Hintergrund bildet eine reiche Landschaft. — Derselben Zeit gehören die aus einer Serie stammenden Nr. 3 und 4 an, die von dem Strahlenkranze, der Gloriole, umgebene Madonna, sowie die Lokalheiligen Konrad und Pelagius, herrlich gezeichnete Figuren, zu deren Häupten in den Zwickeln über dem Rundbogen, in Grau und Silbergelb gemalte musizirende Engel schweben. Zu den Füfsen der Stiftsschild von Konstanz. — Auf Nr. 5 und 6, die fast noch reicher in der Ausstattung und noch vollendeter in Zeichnung und Technik sind, erscheinen die enthaupteten Patrone Zürichs: St. Regula, von Christus gesegnet, sowie ihr Bruder Felix und dessen Waffengenosse von der thebaischen Legion Exuperantius, deren gemeinsames Martyrium in den Zwickeln dargestellt ist. Das Spruchband: *venite . benedicti . patris . mei . precipite . regnum . 1517* zeigt die Ursprungszeit, der Standesschild von Zürich den Bestimmungsort an.

Aufser den Glasgemälden enthält die Sammlung auch noch ein halbes Tausend anderer, zum Theil sehr hervorragender Kunstgegenstände. Unter ihnen nehmen die keramischen die erste Stelle ein, die fast sämmtlich aus dem weiland bischöflichen Palaste in Meersburg stammen sollen. Die Reihe der italienischen Majoliken zeichnet sich durch Vortrefflichkeit wie der Ausführung so der Erhaltung aus, das orientalische Tafelgeschirr durch aufsergewöhnlichen Reichthum. **Schnütgen.**

Die neue St. Rochus-Kapelle bei Bingen am Rhein.

Mit 8 Abbildungen.

Am Pfingstmontage dieses Jahres wurde durch den hochwürdigsten Herrn Diöcesanbischof Dr. Paulus Haffner in Gegenwart des hochwürdigsten Herrn Bischofs Dr. Felix Korum, der geistlichen und weltlichen Behörden, eines zahlreichen Klerus und ungezählter Volksmenge der Grundstein zum Neubau der St. Rochus-Kapelle bei Bingen am Rhein in feierlicher Weise gelegt.

Der durch einen Blitzstrahl entzündete Brand vom 12. Juli 1889 hatte die alte Kapelle bis auf die nackten Mauern in Asche gelegt. Das ganze Inventar, die erst kürzlich mit vielen Opfern beschafften Glasmalereien der Fenster, die prächtigen vom Maler Martin ausgeführten, kaum vollendeten Wandmalereien, Alles war ein Raub des verheerenden Elementes geworden, und mit genauer Noth konnten nur die Reliquien, die Rochusstatue und einige Bilder gerettet werden.

Alsbald bildete sich unter der Führung des Herrn Pfarrers Engelhardt und des Herrn Bürgermeisters Allmann aus der Mitte der Bingener Bürgerschaft ein Komite für die Wiedererrichtung der abgebrannten Kapelle. Nach fast zweijähriger Arbeit hatte dasselbe am 18. Mai die Freude und Genugthuung, durch die Grundsteinlegung die Bauangelegenheit aus dem Stadium der Vorbereitung in dasjenige der Ausführung hinübergeführt zu sehen. Nicht minder grofs war die Freude der gesammten Bingener Bürger- und der näheren und entfernteren Nachbarschaft, welche Alle mit gleicher Verehrung und Liebe an dieser über zwei Jahrhunderte alten Andachtsstätte hangen.

Die erste Arbeit des Komite's war die Aufstellung eines umfassenden Bauprogramms. Da die Wiederherstellung der abgebrannten Kapelle ausgeschlossen war, so mufste ein Neubau in's Auge gefafst werden. Selbstverständlich sollten an diesem alle Einrichtungen zur Verwirklichung gelangen, welche sich im Laufe der Zeit als nothwendig oder wünschenswerth herausgestellt hatten.

Im Weiteren wurde eine Anzahl Architekten aus der Heimath- und den Nachbar-Diöcesen veranlafst, nach dem festgesetzten Bauprogramm Skizzen zu entwerfen und zu engerer Konkurrenz vorzulegen. Als Berather bei der Auswahl unter den eingegangenen Skizzen standen dem Komite zur Seite aufser dem Geh. Oberbaurath v. Leins in Stuttgart die Herren Dr. August Reichensperger und Domkapitular Alexander Schnütgen in Köln. Das Ergebnifs des Wettstreites ist der in unseren Abbildungen wiedergegebene Entwurf, nach welchem die Ausführung vorgenommen wird. Es ist mit nur unwesentlichen und kleinen Aenderungen derselbe, den der Verfasser als Konkurrenz-Entwurf eingereicht hatte.

Der Rochusberg ist ein im Osten der Stadt Bingen sich etwa 110 *m* über dem Rheinspiegel erhebender, von Westen nach Osten dem Ufer entlang ziehender schmaler Bergrücken, der auf den nördlichen und östlichen, dem Flufs zugekehrten Seiten steil abfällt, während er nach Süden sich in sanft geneigten Rebengeländen in das Thal verflacht. Die Breite seines Kammes beträgt 45 bis 50 *m*, die Länge, soweit das zur Rochus-Kapelle gehörende Terrain in Betracht kommt, etwa 200 *m*. Ziemlich in der Mitte desselben, auf dem höchsten Punkte liegt die Kapelle und zwar mit ihrer Längsachse quer über das Plateau, das Chor nach Norden, dem Rhein zu gerichtet.

Ob diese Lage eine zufällige ist, oder ob bereits die ersten Erbauer der Kapelle die Theilung des umgebenden Platzes in der Weise und für den Zweck im Auge hatten, für welchen dieselbe sich nachher so gut bewährt hat, darüber ist Nichts bekannt. Auffallend ist es gewifs, dafs man damals von der Orientirung abgewichen ist, in einer Zeit, wo das höchst selten geschah; um so auffallender, weil die Terrainverhältnisse und die Bodenbeschaffenheit keinen Anlafs dazu gaben. Im Gegentheil, die Form des Bergrückens hätte den Gedanken nahe legen müssen, die Längsachse der Kapelle parallel mit derjenigen des Plateau's zu legen. Es würde dann der Eingang der Stadt Bingen zugekehrt und das Chor nach Osten gerichtet worden sein.

Die Verehrung des hl. Rochus in Bingen und der ganzen Umgegend ist eine so allgemeine, dafs zu den alljährlichen Festen, welche oben gefeiert werden, die Andächtigen prozessionsweise zu Tausenden herbeiströmen. 6- bis 8000 Pilger sind an solchen Tagen keine Seltenheit. Die grofse Zahl dieser Andächtigen aufzunehmen,

dazu würde selbst eine gröfsere Kirche nicht hinreichen. Es wird daher an diesen Festtagen der Gottesdienst, Hochamt und Predigt, im Freien abgehalten und zwar auf dem östlich von der Kapelle gelegenen Platze, welcher sich durch seine ruhige, nach allen Seiten abgeschlossene Lage dazu ganz besonders eignet.

Die oft aus weiter Ferne heranziehenden Pilger bedürfen aber auch der Erholung und Erfrischung. Da nun die Rochus-Kapelle eine halbe Stunde von Bingen entfernt liegt, so konnte es nicht ausbleiben, dafs auch Verkaufs- und Wirthschaftsbuden für jene Festtage dort oben errichtet werden, so dafs der Festplatz fast das Aussehen eines Jahrmarktes erhält. Hierfür ward der westlich von der Kapelle, nach Bingen zu gelegene Theil des Rochusberges genommen. Die Kapelle bildet also eine natürliche und zugleich vollkommene Trennung zwischen dem kirchlichen und weltlichen Festplatz. Mit Recht war es eine der Hauptforderungen des Bauprogramms, dafs diese bewährte Einrichtung auch fernerhin beizubehalten sei. Auch die neue Kapelle, ob dieselbe nun richtig orientirt oder ob die Nordlage des Chores beibehalten werde, müsse eine wenigstens ebenso energische Trennung des östlichen vom westlichen Festplatze bilden, wie das bei der alten der Fall war.

Bei dem Gottesdienste im Freien wurde das Hochamt unter einem aus Holz- und Bretterwerk provisorisch errichteten Chor und an einem ebensolchen Altar celebrirt. Der Gedanke lag nahe, beim Neubau diesen provisorischen Aufsenchor in einen definitiven zu gestalten. Die Anlage dieses Aufsenchores und der dazu gehörenden offenen Kanzel bildeten einen zweiten wichtigen Punkt des Programms.

Der östliche Festplatz hatte sich bisher einer ausgezeichneten Akustik zu erfreuen, welche wohl in erster Linie der Lage der alten Kapelle zu danken war. Dieselbe bot mit der an der Nordseite angebauten, mäfsig vortretenden St. Michaels-Kapelle dem Redner auf der Kanzel einen sicheren Hintergrund. Es war demnach eine weitere Programmbestimmung, dafs Lage und Gestaltung der neuen Kapelle so einzurichten seien, dafs diese für die Abhaltung der Predigt im Freien ganz unentbehrliche Akustik erhalten bleibe.

Für die Geistlichen, welche die Prozession begleiten, hatte es bisher an einem Raume gefehlt, in dem sich dieselben nach stattgehabter seelsorgerlicher Thätigkeit zurückziehen und von den Anstrengungen erholen konnten. Bisher hatte aushülfsweise die Sakristei dazu dienen müssen. Es sollten daher ein Wohnraum mit kleiner Küche und einigen kleineren Zimmern, worunter ein Wärterzimmer, beschafft werden, mit gesondertem Zugang von Aufsen und in geeigneter Verbindung mit der Sakristei. Die Lage dieses Wohnraumes sollte nach Westen gerichtet und von seinen Fenstern aus die Aussicht auf den Rhein stromauf- und abwärts zu geniefsen sein. Als wünschenswerth wurde die Anlage eines etwa zwischen Wohnraum und Chor einzuschaltenden Oratoriums bezeichnet.

Im direkten Anschlufs an die Kapelle, deren Gröfse für 500 Personen mit 150 Bankplätzen im Schiff angegeben war, wurden noch eine Beichtkapelle verlangt, für mindestens 6 Beichtstühle und mit etwa 70 *qm* Raumfläche; ferner ein Thurm, möglichst mit selbstständiger Anlage, damit das Läuten innerhalb der Kapelle vermieden werde.

Nach einigen Bestimmungen über die Aufstellung der Altäre, Anlage der Eingänge, Orgelbühne etc. schlofs das sehr ausführlich und klar gegebene Programm mit der richtigen Bemerkung, dafs die Nebenanlagen einerseits ihre Bestimmungen klar ausdrücken, anderseits mit dem Stil der Kapelle im strengen Einklang stehen müfsten.

Der Versuch, bei Zugrundelegung der Programmbestimmungen die Kapelle zu orientiren, fiel nicht zu Gunsten dieser Orientirung aus. Man hätte alsdann, um die Trennung des Ostplatzes vom Westplatze auf die ganze Breite des Bergrückens, so wie sie bisher war, zu ermöglichen, nach Norden das Wohnhaus, nach Süden die Beichtkapelle neben die Hauptkapelle legen müssen. Dieses würde aber zunächst den Mifsstand herbeigeführt haben, dafs vom Rhein aus gesehen das Wohnhaus ungebührlich in den Vordergrund getreten und die im Hintergrunde gelegene Kapelle vielleicht nur mit ihren Dächern sichtbar geworden wäre. Ferner würde die schmälere und niedrigere Beichtkapelle keine so energische Trennung zwischen den beiden Festplätzen gebildet haben, wie die Hauptkapelle, und zuletzt war die Akustik des Ostplatzes gefährdet. Es schien mindestens zweifelhaft, ob die vielgegliederte Chorfassade mit der Beichtkapelle eine so günstige Rückwand für den Prediger

abgeben werde, wie die festgeschlossene Seitenfassade der Kirche. Noch ein anderer, allerdings weniger wichtiger Umstand machte sich geltend, nämlich, dafs der nach Westen anzuordnende Wohnraum nicht in Verbindung mit der östlich — neben das Chor zu legenden — Sakristei gebracht werden konnte.

Es wurde daher die Orientirung auch beim Neubau fallen gelassen und mein Vorschlag, die alte historische Lage der Kapelle beizubehalten, um so leichter angenommen, weil damit gleichzeitig alle Fragen auf das Einfachste gelöst und alle Programmbestimmungen erfüllt werden konnten.

Ich ging noch einen Schritt weiter, indem ich die gut erhaltenen Fundamente der alten Kapelle und damit einen Theil ihrer Abmessungen für Mittelschiff und Chor beibehielt. Das erstere wurde zur Erzielung des vorgeschriebenen Flächeninhaltes um zwei Gewölbejoche, also um 7 *m* nach Süden verlängert, während an das letztere, welches bisher geradlinig abgeschlossen war, eine im halben Sechseck nach Norden vorspringende Absis projektirt ward. (Vergl. Hauptgrundrifs, Abb. II, Sp. 181.)

In Folge dieser Vergröfserungen wird die Trennung der beiden Festplätze durch die Kapelle in Zukunft noch entschiedener werden, als sie bisher war.

Auf der Westseite des Chores und in unmittelbarer Verbindung mit demselben wurde die Sakristei und über dieser das Oratorium angeordnet; hieran anschliefsend das an den drei übrigen Seiten freiliegende Wohnhaus, welches somit den nach Westen am meisten vorgeschobenen Gebäudetheil bildet. Das Erdgeschofs dieses Wohnhauses enthält ein Wärterzimmer und eine kleine Küche, der erste Stock den geforderten Wohnraum in Form eines kleinen Saales mit vorgebautem Erker, von welchem aus die Aussicht rheinauf- und abwärts unbehindert zu geniefsen ist. Der Saal steht in unmittelbarer Verbindung mit dem Oratorium und durch letzteres mit dem Chor der Kapelle. (Vergl. oberer Grundrifs, Abb. III, Sp. 182.) Im Giebel des Hauses sind noch einige kleinere Zimmer als Schlafzimmer vorgesehen.

Als Gegenstück zu Wohnhaus und Sakristei liegt auf der Ostseite des Chores der Thurm und zwar an derselben Stelle, an welcher ehemals die St. Michaels-Kapelle gelegen war. Es liegt der Gedanke nahe, diese Kapelle auch fernerhin hier einzurichten, und zwar im Erdgeschofsraume des Thurmes, in direkter Verbindung mit dem Chor.

Die Gründe für die Lage des Thurmes an dieser Stelle sind unschwer ersichtlich. Zunächst soll derselbe die Baugruppe nach der Rheinseite möglichst hervorheben. In Verbindung mit dem hohen Chore wird er ein kraftiges Gegengewicht gegen das nach Westen vorgeschobene, in seinen Abmessungen bescheidene Wohnhaus bilden und damit den kirchlichen Charakter und die Bestimmung des Bauwerkes in erster Linie zur Geltung bringen. (Vergl. Choransicht, Abb. I, Sp. 181/182.)

Von dem stark betonten Gegensatz der verschiedenen Zwecken dienenden Gebäudetheile, welche selbstverständlich die Stilformen gemeinsam haben, darf man eine malerische Wirkung erwarten. Alsdann erhält der östliche Festplatz durch den vorgeschobenen Thurm denselben nordwestlichen Eckabschlufs, welchen ehemals, wie schon vorhin erwähnt, die Michaels-Kapelle gebildet hat. Bei den unveränderten Voraussetzungen darf man auch die unveränderte Folgerung, d. h. hier die Erhaltung der bisherigen vorzüglichen Akustik des Ostplatzes erwarten.

Es kam die Frage, wie und wo die Beichtkapellen anzulegen seien. Wir haben gesehen, dafs dieselben nach der bezüglichen Programmbestimmung bei 70 *qm* Flächenraum 6 Beichtstühle aufnehmen und in unmittelbarer Verbindung mit der Kapelle stehen sollten, in welcher allein die Kommunion gespendet werde. An eine für sich gesonderte Beichtkapelle konnte dabei offenbar nicht gedacht werden, denn eine solche würde für die geforderte Anzahl Beichtstühle mindestens das Doppelte des genannten Flächenraumes, mit anderen Worten etwa zwei Drittel des Flächenraumes der Hauptkapelle enthalten müssen. Abgesehen von den daraus entstehenden Mehrkosten, würde eine Beichtkapelle von solchen Abmessungen, in unmittelbarer Verbindung mit der Hauptkapelle, dieser gegenüber zu bedeutend geworden sein. Es schien daher das zweckmäfsigste, zwischen den Strebepfeilern liegende Seitenschiffskapellen und zwar in der Weise für die Beichtstühle anzuordnen, dafs jeder derselben seine eigene Kapelle erhält und letztere wieder unter sich verbunden sind. (Vergl. Hauptgrundrifs, Abb. II, Sp. 181.) Diese Anordnung trägt allen Anforderungen Rechnung, welche an die Beichtkapellen

gestellt werden: dieselben stehen in unmittelbarster Verbindung mit der Hauptkapelle, enthalten bei je 10 *qm* Flächenraum hinreichend Platz für Beichtstuhl und Beichtende und bieten dabei den Vortheil, dessen Erwägung wohl den Gedanken an eine gesonderte Beichtkapelle hat aufkommen lassen, dafs nämlich die Beichtenden der Hauptkapelle entrückt, auch selbst dann ruhig und ungestört sind, wenn in der letzteren ein störender Verkehr stattfindet, der bei Wallfahrtskapellen nicht selten unvermeidlich ist.

Auch ist es bei dieser Anordnung den Geistlichen leicht gemacht, die auf die Beichte Wartenden in angemessener Entfernung vom Beichtstuhle zu halten.

Das ist zumeist ein Hauptfehler bei der Anlage unserer Beichtstuhle, dafs das Publikum allzu nahe an sie heran kann. Dazu kommt noch der vielfach herrschende Mifsbrauch, dafs die auf die Beichte Wartenden den Beichtstuhl förmlich umlagern und, in dem Bestreben Niemanden vorzulassen, sich so nahe wie möglich herandrängen und in nächster Nähe des Beichtenden Posten fassen. In Folge dessen ist der Priester gezwungen, seine Stimme Stunden lang unausgesetzt auf das Aeufserste zu dämpfen, ein Umstand, der ihm das ohnehin anstrengende Amt des Beichtsitzens ganz aufserordentlich erschwert und, weil sich häufig wiederholend, von nachtheiligem Einflufs auf seine Gesundheit sein mufs.

Durch die seitlichen Beichtkapellen erhält die Hauptkirche gleichsam den Charakter einer dreischiffigen Hochschiffkirche mit breitem Mittelschiff und schmalen, niederen Seitenschiffen. (Vergl. Querschnitt, Abb. V, Sp. 183.) Bei der Ausbildung der letzteren kam mir ein Motiv zu statten, welches sich an der dem Anfange des XV. Jahrh. entstammenden Wahlkapelle des Frankfurter Domes findet: Um den Dachraum des Seitenschiffes möglichst für die Höhenentwickelung der Gewölbe auszunutzen, ist das letztere ganz in denselben hineingebaut. Die Fenster der Umfassungswände sind in Giebeln mit dahinterliegenden Schupfendächern angeordnet. Zwischen diesen Schupfendächern sowie zwischen den an die Giebel sich anlehnenden und in die ersteren hineinreichenden Gewölbekappen fällt das Satteldach des Seitenschiffes bis zu den Füfsen der Giebel ab, woselbst das Regenwasser in Wasserkasten gesammelt und durch Wasserspeier (oder auch Abfallrohre) abgeführt wird. (Vergl. Abb. VI, sowie IV und V, Sp. 185/186, sowie 183 und 184.)

Der Vortheil dieser Anordnung liegt zu Tage, sie läfst bei gleicher Höhe des Mittelschiffes eine Mehrhöhe der Gewölbe der Seitenschiffskapellen um $1^1/_2$ *m* zu, sie charakterisirt die Beichtkapellen auch nach Aufsen als gesonderten Bautheil und bildet gleichzeitig ein gutes Mittel zur Belebung der Seitenfassaden, indem die nebeneinander gereihten Giebel die sonst leicht monoton wirkende Dachfläche des Seitenschiffes unterbrechen.

Im Inneren sind für die Beichtkapellen reichere Netz- und Sterngewölbe projektirt. Man findet solche reichgegliederten Gewölbeformen der spätgothischen Zeit am häufigsten in niederen und kleineren Kapellen, unter Emporen u. s. w. und es liegt denselben eine wohlerwogene Berechnung zu Grunde: durch die zierliche Gestaltung dieser Nebenräume, welche mit dem Hauptraume mittelst Bogenöffnungen in unmittelbarer Verbindung stehen, wird die Gröfsenwirkung des letzteren wesentlich gesteigert. Je zierlicher die Gewölbe der Nebenräume gestaltet, je mehr ihre Flächen durchbrochen und belebt sind, um so mehr wird das in gröfseren Linien gezeichnete Gewölbe des Hauptraumes an Gröfse der Erscheinung gewinnen. Das ist die immer wiederkehrende Regel von der Anwendung der Gegensätze, welche ihr Recht in der Architektur nicht weniger geltend macht als in jeder anderen Kunst. Ohne solche Gegensätze wirken die reichsten Formen eintönig und ermüdend.

Ein wichtiger Theil unserer Aufgabe war noch die Anlage und Gestaltung des Aufsenchores mit der Kanzel. Aeufsere Kanzeln kommen fast an allen Wallfahrtskirchen vor; für ein offenes Aufsenchor mit Altar zum Celebriren des hl. Mefsopfers erinnere ich mich keines mittelalterlichen Beispiels. An der Rochus-Kapelle mufste dasselbe so angelegt werden, dafs es den östlichen Festplatz möglichst vollkommen beherrscht und in unmittelbarem Zusammenhange mit der Kapelle und einer kleinen Sakristei steht. Ich wählte hierzu den Platz vor der Mitte der östlichen Seitenfassade, dieselbe Stelle, wo bisher das provisorische Aufsenchor gestanden und welcher sich als besonders geeignet hierfür erwiesen hatte. Als Hintergrund die Breitseite der Kapelle, nach Norden flankirt von dem daselbst vorspringenden Thurm, ist diese Stelle

gegen Westen und Norden vollkommen geschützt und bietet, wie bereits oben gezeigt, die beste Gewähr für die Erhaltung der guten Akustik dieses Platzes.

Das Aufsenchor ist der Seitenfassade in Form einer im Achteck geschlossenen Chorabsis vorgebaut, deren vorspringende fünf Seiten, bis zum Gewölbe durchbrochen, auf vier schlanken Ecksäulen aufruhen und den Blick nach dem Altare von allen Seiten frei geben. (Vergl. Abb. II, III und VI, Sp. 181, 182 und 185/186.) Ein Sterngewölbe überdeckt den Raum, welcher von einem schlanken Chordache überdacht wird, auf dessen First sich ein Dachreiter für das Signaturglöckchen erhebt. Das Chor steht durch die dahinter liegende Seitenkapelle, welche hier nicht Beichtkapelle ist, in Verbindung mit der Kirche und der kleinen zwischen Thurm und Seitenschiff eingeschobenen Sakristei. Da dasselbe bis zur Höhe des Mittelschiffes emporsteigt, so entsteht über den Seitenschiffs-Gewölben in der Breite des Aufsenchores, zwischen dem letzteren und dem Mittelschiff ein Raum, grofs genug zur Aufnahme eines stattlichen Sängerchores und einer kleinen Orgel. (Vergl. Abb. III, Sp. 182.) Derselbe wurde als Sängerbühne und zwar so eingerichtet, dafs er sowohl nach Aufsen als nach dem Inneren der Kirche benutzt werden kann. Man hat nach der betreffenden Seite nur die Verschlufsläden zu öffnen, welche die beiderseitig angebrachten, mit Mafswerk geschmückten Bogenöffnungen schliefsen. Diese Bühne befindet sich im Aufsenchore oberhalb des Altares und ist in der östlichen Seitenansicht (Abb. VI, Sp. 185/186) sichtbar, während sie im Inneren im zweiten und dritten Gewölbejoche (vom Hauptchore aus genommen) der östlichen Mittelschiffswand liegt und hier im Längenschnitt (Abb. VIII, Sp. 186) an den grofsen Fensteröffnungen erkennbar ist.

Das Aufsenchor liegt auf einer um 7 Stufen erhöhten, mit einer Gallerie umschlossenen Terrasse, vor welcher auf der Evangelienseite, an die südliche Ecksäule gelehnt, die äufsere Kanzel hervortritt. (Vergl. Abb. VII, Sp. 185.) Die letztere ist in Steinausführung projektirt mit ebensolchem von Säulchen getragenen Baldachin und weit vorspringendem Schalldeckel aus Holz und Metall. Der Aufgang zur Kanzel befindet sich im Aufsenchor. Der Prediger übersieht von derselben aus unbehindert den ganzen Plan und wird selbst von allen Punkten des Festplatzes aus gesehen.

Ueber dem Haupteingange zu der Kapelle ist noch eine zweite, die volle Breite des Mittelschiffes einnehmende und eine Gewölbejochbreite in dasselbe hineinspringende Empore projektirt. (Vergl. Abb. II.) Sie bildet im Erdgeschofs einen durch Gitterwerk nach der Kapelle zu abgeschlossenen Vorraum, welcher die Oeffnung des Hauptportales und den Zugang zur Kapelle für Wallfahrer auch aufserhalb der Gottesdienstzeit ermöglicht. Dieselbe ist selbstverständlich gewölbt — und zwar mit Sterngewölben — und wird von zwei Säulenpaaren getragen.

Es ist vielleicht noch erwähnenswerth, dafs das Mittelschiff der Kapelle bei 10,20 *m* Breite und 21 *m* Länge eine Höhe vom 11 *m* im Scheitel, das Chor 6,7 *m* Breite, 9,5 *m* Länge bis zur Chorschlufswand und 13,5 *m* Höhe erhalten soll und dafs für ersteres ein hochgespanntes Netz-, für letzteres ein Sterngewölbe projektirt ist.

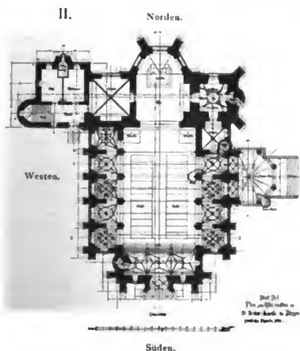
Aufser dem Hochaltar in der Chorabsis sollen noch zwei Seitenaltäre vor dem Triumphbogen angebracht werden, dort, wo dieselben auch in der alten Kapelle gestanden haben; ein dritter Nebenaltar findet seinen Platz in der dem Chore zunächst liegenden Seitenschiffskapelle.

Der unten quadratisch angelegte Thurm steigt in dieser Form bis zu der 23 *m* über dem Bergplateau und 133 *m* über dem Rheinspiegel liegenden Thurmgallerie empor. (Vergl. Abb. I Sp. 181/182.) Ueber der letzteren erhebt sich der achtseitige, mit Fensteröffnungen durchbrochene Tambur, welcher die Glocken aufnehmen soll, über diesem der achtseitige Steinhelm, dessen Kreuzblume 46 *m* über dem Bergplateau und 156 *m* über dem Rheinspiegel liegt. Zur Gallerie gelangt man auf einer steinernen, von aufsen zugänglichen Wendeltreppe; sie erhebt sich frei über die Dachfirst der Kapelle und von hier aus wird man einen der schönsten Rundblicke an dem mit Naturschönheiten so reich gesegneten Rheinstrome haben. Das Rheinthal von Burg Ehrenfels bis Eltville und selbst bis Mainz, die Nahe bis Kreuznach und Münster am Stein, die weingesegneten Fluren Rheinhessens bis zum fernen Donnersberg wird man von hier aus in wechselvollem Bilde zu Füfsen ausgebreitet sehen. Selbst der berühmte Rundblick auf dem Niederwald ist nicht so weitumfassend, wie die Ausschau von dieser Stelle aus sein wird.

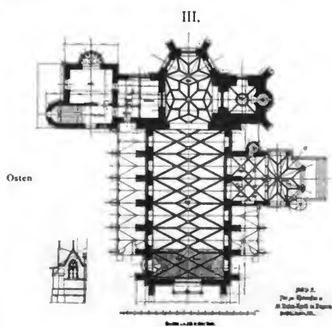
Die Stilformen des Bauwerkes sind diejenigen der rheinischen Gothik aus dem Anfange des

I.

II. Norden.



III.



Süden.

Blatt No. 10

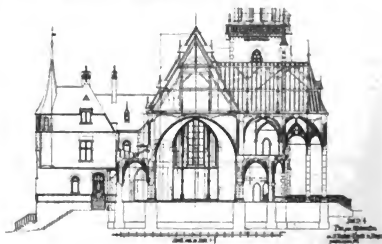
Plan zum Wiederaufbau der

St. Rochus-Kapelle bei Bingen a. Rh.

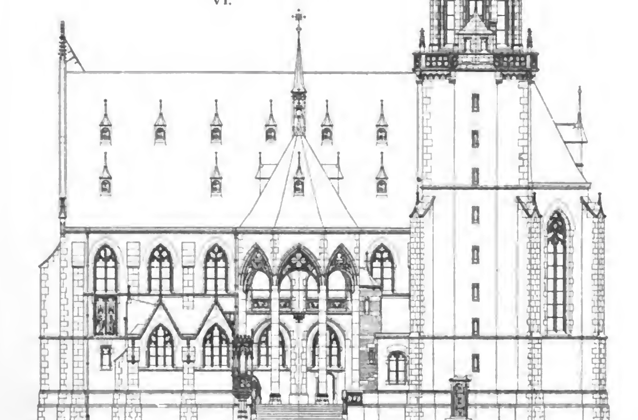
IV.

Front-Ansicht

V.

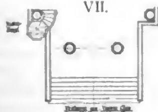


VI.

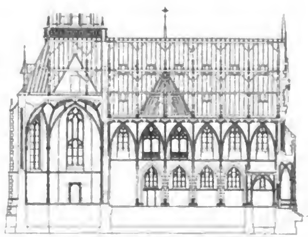




VII.



VIII.



XV. Jahrh. Die Kosten der ganzen Anlage ohne innere Einrichtung und Ausstattung sind auf 150 000 Mk. berechnet.

Als Baumaterial wird der auf dem Rochusberge gewonnene Bruchstein verwendet, ein festes, quarzhaltiges, etwas sprödes Material, welches sich schwer zu Flächenausführungen verarbeiten läfst, mit gutem Mörtel aber ein um so festeres Mauerwerk gibt. Die Architekturtheile und Eckquader werden aus rothem Wertheimer Main-Sandstein hergestellt, die Mauerflächen dazwischen mit Weifskalkmörtel glatt geputzt.

Diese Ausführungsart — Eckquader und Architektur von Sandstein mit glatt geputzten Mauerflächen — findet man an allen gothischen Bauwerken des Mittelrheines und des Maingaues, sofern dieselben nicht, was selten vorkommt, ganz in Hausteinquader ausgeführt sind. Das Sichtbarlassen des Bruchstein-Materiales mit Ausfugung desselben, die jetzt allenthalben beliebte Ausführungsweise, welche ihre Entstehung wohl dem Stichworte von dem „Sichtbarlassen des ächten Materiales" verdankt, hat das Mittelalter bei Kirchenbauten, auch den allereinfachsten, nicht gekannt. Anderseits findet man die oben erwähnte Ausführungsart sowohl bei den gröfsten und mit reicher Steinmetzarbeit ausgeführten Kirchen, als nicht minder bei kleineren, reich ausgeführten Architekturwerken, bei welchen die kleinen Reste von Mauerflächen leichter Mühe mit Haustein zu blenden gewesen wären. Ich erinnere an die Michaels-Kapelle in Kiederich, St. Werner in Bacharach u. s. w. Selbst an den Kirchenbauten in Gegenden des Mittelrheines und des Maingaues, welche mit Hausteinmaterial gesegnet waren, wo man also Werksteinblendungen auf leichte Weise hätte beschaffen können, wie an der schönen Kirche in Armsheim in Rheinhessen, eine halbe Stunde von den Flonheimer Brüchen gelegen, an dem Thurme der Stiftskirche zu Aschaffenburg, an der Marienkirche zu Würzburg u. s. w. wird diese Ausführungsart gefunden. Es kann daher nicht angenommen werden, dafs Sparsamkeitsrücksichten oder die schwierige Beschaffung des Haustein-Materiales zu damaliger Zeit die alleinigen Urheber derselben sind, es mufs vielmehr eine baukünstlerische Absicht damit verbunden sein. Ohne Zweifel hatten die mittelalterlichen Baumeister vor allen Dingen die malerische Wirkung im Auge, welche durch den Gegensatz einer feingegliederten Architektur auf den hellleuchtenden glatt geputzten Mauerflächen entsteht, eine Wirkung, welche sie häufig noch durch Bemalung der Architektur zu steigern suchten. Selbst an der Elisabethenkirche in Marburg, deren äufsere Mauerflächen ganz in Haustein-Quaderung ausgeführt sind, hat man in jüngster Zeit eine eigenthümliche Entdeckung gemacht: Bei Freilegung eines Jahrhunderte hindurch verdeckt gewesenen Mauertheiles fand man die äufseren Quaderschichten desselben mit einem feinen, glatt gestrichenen Mörtel-Ueberzug mit roth aufgemalter Quadertheilung und weifsen Fugen vor. Dafs viele Kirchen im Mittelalter in dieser Weise aufsen bemalt waren, ist eine bekannte Thatsache; Spuren davon findet man noch an der Liebfrauenkirche in Oberwesel, welche daher im Volksmunde den Namen „rothe Kirche" erhielt. Spuren gleicher Bemalung fand ich s. Z. bei der Restauration der Kirche in Lorch a. Rh., wo dieselben auf dem untersten, unzweifelhaft noch mittelalterlichen Putz deutlich erkennbar waren. Während in Oberwesel die ganzen Mauerflächen gemalt gewesen zu sein scheinen, fanden sich in Lorch nur gemalte Eckquader vor, und die Mauerflächen hatten ihren natürlichen Putzton behalten.

Sogar ganze Architekturtheile, Bogenfriese u. dergl. wurden häufig anstatt einer plastischen Ausführung auf den Putz aufgemalt: So konnte man an dem schönen Chore der Abteikirche in Marienstatt auf dem Westerwald vor der sog. „Restauration" dieser Kirche unter dem Dachsims ein roth aufgemaltes Bogenfries aus gothischer Zeit mit Lilien- und Blatt-Endigungen sehen. Dieses Bogenfries ward mit dem noch mittelalterlichen Mauerputz von dem restaurirenden Baubeamten abgeklopft, um die auf das Unregelmäfsigste in Schiefer-Bruchsteinen ausgeführten Mauerflächen blos zu legen und dieselben in der ordinärsten Weise auszufugen. Dasselbe hat man dann auch der ganzen Kirche angethan und damit deren äufsere Erscheinung fast vollständig ruinirt. Bis zu solchen Ausschreitungen hat es das so oft mifsverstandene Streben gebracht, allenthalben das „ächte Material" zu zeigen.

Ein besonderer Werth wurde im Mittelalter auch auf die Ausschmückung der Portale gelegt, deren Architektur und Bildwerke nicht selten in ganz polychromer Weise mit reichen Vergoldungen, genau so, wie die farbenprächtige Ausschmückung des Inneren der Kirchen, ausgemalt

waren. Reste solcher Bemalung und Vergoldungen habe ich in schwachen Spuren noch an dem nördlichen Querschiffsportal des Frankfurter Domes, am Westportal der obengenannten Abteikirche in Marienstatt und an anderen Orten gesehen. Auch die Portale der Elisabethenkirche in Marburg waren ehemals gemalt und vergoldet.

Es wäre in hohem Grade wünschenswerth, wenn sich die mittelalterliche Ausführungsweise der glatt geputzten Mauerflächen in Verbindung mit Eckquadern auch bei unseren neueren Kirchenbauten wieder Bahn bräche. Es gibt kaum eine schönere Folie für die Steinarchitektur. Der Putz darf sogar in noch feuchtem Zustande mit verdünnter Kalkmilch leicht abgeweifst werden. Aber man nehme nur keinen Schwarz- oder Graukalk, noch weniger den beliebten Spritzbewurf und am allerwenigsten Zement. Auch lasse man die Architektur- oder Eckquader nicht fein säuberlich abkanten und einen oder mehr Centimeter vor dem Putze vorstehen, wie man das neuerdings namentlich an Bahnwärterhäuschen, aber auch an wichtigeren Bauten nicht selten sieht: der Putz mufs mit dem Quaderwerk bündig sein, d. h. in einer Ebene liegen.

Ob ich es auch heute schon wagen darf, dem Wunsche Ausdruck zu geben, dafs auch die äufsere Bemalung der Kirchen, sowie die polychromen Ausmalungen und Vergoldungen der Portale wieder neubelebt werden möchten? Für die innere Ausschmückung ist die Farbe gottlob wieder in ihr volles Recht eingesetzt; äufseren Bemalungen hingegen steht unsere Zeit noch recht zaghaft gegenüber. Vielleicht wegen der geringeren Dauerhaftigkeit der dem Wetter ausgesetzten Malereien? Das sollte uns aber nicht abhalten: malen wir immerhin, und wenn die Unbilden der Witterung diese Malereien zerstört haben werden, so mögen unsere Söhne oder Enkel dieselben — noch prächtiger erneuern. Uebrigens scheint die in letzter Zeit vielfach in Anwendung gekommene Keim'sche Malweise auf Keim'schem Putzgrund gröfsere Gewähr für die Erhaltung der dem Wetter ausgesetzten Malereien zu geben.

Es sei mir nach dieser Abschweifung gestattet, noch einmal auf das Bauprojekt zurückzukommen, dem diese Abhandlung gilt: Ich habe zu wiederholten Malen und selbst von kunstverständiger Seite die Bemerkung gehört, die Architektur desselben sei zu reich für die hohe und exponirte Lage der Kapelle. Ich glaube hinreichend gezeigt zu haben, wie sich Alles auf das Einfachste aus den Bedürfnissen und lokalen Verhältnissen entwickelt hat. Dafs die Zusammengruppirung so verschiedenartiger Bautheile dem Bauwerke eine reichere und mannigfaltigere Erscheinung gibt, ist selbstverständlich, namentlich wenn jeder Gegenstand nach seiner Art und seinem Bedürfnifs ausgebildet ist. Aufser an dem Thurmaufsatz aber, der die Kapelle von allen Seiten beherrscht und derselben weithin das charakteristische Gepräge gibt, ferner aufser an dem Hauptportale und allenfalls noch aufser dem Erker an der Giebelfassade des Wohnhauses, ist von eigentlichem Schmuck nichts angebracht, was sich nicht aus der Konstruktion von selbst ergibt. Und soll man endlich an einem Baudenkmale, welches jährlich von Tausend und aber Tausend Wallfahrern besucht wird, welches die Begeisterung und Dankbarkeit der Stadt Bingen und ihrer Umgegend der Verehrung ihres Schutzpatrones errichtet, in einer so schönen, von der Natur mit allen Vorzügen ausgestatteten Landschaft gelegen, nicht etwas mehr an Schmuck und Ausstattung anwenden, als das praktische Bedürfnifs allein erheischt? Das wäre doch eine gar zu nüchterne Auffassung. Bei der geringsten Dorfkirche sollte es nicht an dem einen oder anderen Schmuckgegenstande fehlen, der sich etwas über das blofse Bedürfnifs hinaus erhebt und dem Beschauer Interesse abgewinnt.

Die hohe und exponirte Lage hat aber mit der Architektur nichts zu thun; es würde durchaus verkehrt sein, aus diesem Grunde schwerere und massivere Bauformen zu wählen. Das Bauwerk soll auch von unten gesehen, leicht und zierlich, als Kapelle wirken. Und was das Verwittern der Architekturtheile in hoher Lage betrifft, so ist die letztere eher Schutz gegen die Verwitterung als Beförderin derselben. Wo der Wind den Sandstein fortwährend umstreicht, das Wasser, den Schnee, die Blätter fortbläst, wird der Stein — ein gutes Material vorausgesetzt — weniger leicht verwittern, als in niederer windstiller Lage. Davon geben unsere mittelalterlichen Thürme Zeugnifs, welche in den oberen, unaufhörlich den Winden ausgesetzten Architekturtheilen zumeist weniger Verwitterungen, als in den unteren zeigen.

Frankfurt a. M. M. Meckel.

Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä.


ckl betont in seiner freien Bearbeitung der »Legends of the Madonna von Mrs. Jameson«, die Darstellung der Verkündigung sei überaus dankbar; denn sie biete „die zwei schönsten Gestalten, welche die menschliche Hand darzustellen vermag: den gerade aus dem Paradiese kommenden, geflügelten Geist und das nicht weniger reine und sogar noch gesegnetere Weib — das ausgewählte Gefäfs der Erlösung und die Verpersönlichung aller weiblichen Liebenswürdigkeit, Vortrefflichkeit, Weisheit und Reinheit". Wollte Jemand dagegen erinnern, in der Gestalt Christi liege ein noch höheres Ideal, so bieten wenigstens jene Verkündigungsbilder, in denen der himmlische Vater aus der Mitte seiner Engel auf die beiden genannten Personen herabschaut, die höchsten Aufgaben.

In diesem Aufsatz soll nun nicht eine möglichst vollständige, chronologisch oder nach Schulen geordnete Aufzählung aller Darstellungen des in Rede stehenden Geheimnisses versucht werden. Schon der zu Gebote stehende Raum gebietet Einschränkung. Ueberdies will ja diese Zeitschrift das praktische Interesse betont wissen. Demnach wird es darauf ankommen, an der Hand des überreichen Schatzes bildlicher Darstellung der Menschwerdung des Sohnes Gottes zu zeigen, in wie verschiedener Art die alten Künstler diesen geheiligten Stoff bildeten, und wie er heute malerisch oder plastisch zu geben sei.

Mehrere Quellen sind für die künstlerische Behandlung der Verkündigung mafsgebend gewesen. Die Urquelle ist der Bericht des Evangelisten Lukas I, 26—38. Als Quelle zweiten Ranges ist das Malerbuch vom Berge Athos zu betrachten. Es sagt: „Male ein Haus. Die Heilige steht vor einem Sessel und trägt das Haupt ein wenig geneigt. In der einen Hand hält sie Seide, welche auf eine Spindel aufgewickelt ist, die Rechte hat sie ausgestreckt gegen den Engel, der Fürst Gabriel steht vor ihr, mit der Rechten segnet er sie, mit der Linken hält er einen Speer. Ueber dem Hause ist der Himmel, aus ihm steigt der hl. Geist in einem Strahl auf das Haupt der Heiligsten hernieder." Freilich ist dies Malerbuch wohl nur eine ziemlich spät verfafste Sammlung von Darstellungen der hl. Geschichte. In der eben angeführten Stelle fufst es aber auf alten [...]lieferungen, besonders auf dem apok[...] Evangelium des Jakobus und dem [...]kryphen Buch „Von der Geburt Mari[...] der Kindheit des Erlösers". In bei[...] eine doppelte Szene der Verkündigung [...]nommen: eine erste, worin Maria vom [...] gegrüfst wird, während sie an einem B[...] steht; eine zweite, worin sie die Botscha[...] die Menschwerdung erhält, während sie im [...] sitzend Purpur für den Vorhang des T[...] bereitet.

Was das Malerbuch für das Morgenla[...] stete, das thaten in einer Hinsicht wen[...] des hl. Bonaventura »Betrachtungen [...] das Leben Christi«. Auch sie sind ers[...] nämlich in der Mitte des XIII. Jahrh. e[...] den, bewegen sich jedoch so sehr im Flu[...] kirchlichen Ueberlieferung, dafs sie f[...] Abendland als Spiegelbild der plastische[...] fassung der früheren und späteren Jahrhu[...] gelten dürfen. Der hl. Bonaventura stel[...] die geschichtliche Entwickelung der Ver[...]digung so vor, dafs sie den Stoff zu folg[...] Bildern liefert:

1. Gott Vater sitzt auf dem himml[...] Thron und ertheilt einem knieenden [...] den Auftrag der Verkündigung.

2. Der Erzengel steht im Hause von [...]reth grüfsend vor der Jungfrau, die sich fü[...]

3. Gabriel bespricht mit Maria die A[...] Vollziehung des Geheimnisses. Beide st[...]

4. Maria kniet hin und spricht den[...] gebeugt: „Siehe, ich bin eine Magd des H[...]

5. Gott Sohn kniet vor dem Vater u[...] klärt sich bereit, das Erlösungswerk in d[...] Augenblick zu beginnen.

6. Der Engel kniet vor der Auserwä[...] die Gottesmutter geworden ist und Got[...] Herzen für diese Gnade dankt.

Neben den Betrachtungen des grofsen [...]lers des hl. Franziskus verdienen die liturgi[...] Schauspiele des Mittelalters hohe Beachtu[...] Quellen unserer Ikonographie. Für die [...]stellung der Verkündigung ist in dieser Hi[...] ein im XVI. Jahrh. geschriebenes, in [...] wesentlichen Bestandtheilen jedoch älteres [...] wichtig, welches am 10. Tage vor Weihna[...] in der Kathedrale zu Tournai aufgeführt [...] Gegen Ende der Matutin traten zwei Jün[...]

in's Chor. Einer, der Maria vorstellte, kniete auf einem Betschemel und las dann andächtig aus einem Buche. Beim Gloria wurden auf der gegenüberliegenden Seite des Chores die Vorhänge vor dem als Engel gekleideten zweiten Jüngling weggezogen. Derselbe blieb bis zum Evangelium ruhig stehen, sein Szepter hochhaltend. Als Evangelium begann der Diakon den Bericht des hl. Lukas über die Verkündigung zu singen; den als Engel und Maria gekleideten Jünglingen blieb jedoch der Gesang jener Worte vorbehalten, welche die von ihnen dargestellten Personen ehedem gesprochen hatten. Bei dem Grufse *„Ave"* verbeugte der Engel sich tief; sang er *„Gratia plena"*, so machte er eine Kniebeugung, bei den Worten *„Dominus tecum"* kniete er auf die Erde hin. Maria blieb inzwischen sitzen, sie erhob sich, um zu singen: *„Quomodo fiet istud?"* und wandte sich dabei zum Engel. Dieser antwortete: *„Spiritus sanctus superveniet in te"*, indem er nach oben hinwies auf eine in einem Kreise brennender Lichter von den Gewölben zu Maria herabkommende Taube. Diese schwebte dort bis zum Agnus Dei, wurde dann wieder hinaufgezogen und verschwand. Nach Vollendung des Evangeliums kniete Maria hin, während der Engel stand.

Aus dem Vorstehenden erhellt, dafs die Szene der Verkündigung selbst in ihrer einfachsten Gestalt einen reichen Wechsel bietet, weil von den beiden handelnden Personen eine stehen, knieen oder sitzen, die andere stehen oder knieen kann.

Auf den ältesten Bildern finden wir Maria sitzend, nämlich auf dem spätestens aus der Mitte des III. Jahrh. stammenden Fresko der Katakombe der hl. Priscilla, auf einem dem Beginn des V. Jahrh. entstammenden Sarkophag zu Ravenna und auf den ungefähr gleich alten Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom. Wesentliche Unterschiede scheiden jedoch diese drei Darstellungen in zwei Klassen. Bei den beiden letzteren sitzt die allerseligste Jungfrau nämlich auf einem niedrigen Schemel, mit Handarbeit beschäftigt; beim ersten aber thront sie auf einer Kathedra mit hoher Rücklehne. In allen drei Fällen steht der Engel vor ihr, im ersten noch ohne Flügel.

Jene Bilder, welche Maria spinnend darstellen, sind ebenso wie jene, in denen sie am Brunnen stehend oder knieend mit oder ohne Engel erscheint, auf das Jakobus-Evangelium, also auf morgenländische Einflüsse zurückzuführen. Man begegnet ihnen häufig in orientalischen Handschriften, seltener in italienischen Kunstdenkmälern, fast nie jenseits der Alpen. Sie können wegen ihrer praktischen Unbrauchbarkeit für unsere Zeit hier übergangen werden.

Sehr wichtig ist hingegen das Freskobild der Priscillakatakombe. Der Umstand, dafs Maria, die in jenen älteren Bildern der zweiten Klasse nur einen niedrigen Schemel bei der Arbeit benutzt, hier auf einem Throne sitzt, zeigt, dafs sie als Hochbegnadigte geschildert werden soll. Dies wird dadurch bestätigt, dafs sie in den meisten alten Bildern, worin sie ihr Kind den Magiern zur Verehrung hinhält, auf einer ähnlichen Kathedra mit hoher Rücklehne Platz nahm. Die italienische Kunst hat dies erhabene Sitzen in der zweiten Hälfte des Mittelalters weiter entwickelt; denn die meisten Maler jener Zeit, besonders diejenigen des XIV. und XV. Jahrh., stellen Maria sitzend dar. Fra Angelico giebt ihr auf einem Bilde freilich nur einen armen Schemel, Lorenzo Monaco dagegen einen hohen Thron, Andere einen mehr oder weniger reichen Sessel. Der Engel kniet fast immer. Durch diesen Gegensatz zwischen Sitzen und Knieen wird die Würde Maria's kräftig betont. Einen merkwürdigen Mifston bringen dann aber manche oberitalienische Meister (besonders Sienesen) in die Darstellung, indem sie die thronende Herrin erschreckt zusammenfahren und sich vom Engel abwenden lassen. Am bekanntesten ist in dieser Hinsicht Simoni Memmi's Verkündigung zu Florenz. Unleugbar hat dies Zusammenschrecken seine Begründung im Evangelium; es ward in Italien besonders beachtet, weil der hl. Ambrosius es zum Lob der jungfräulichen Bescheidenheit so ausgiebig verwerthet. Nichtsdestoweniger ist diese Verwirrung Maria's beim Eintritt des Engels ein für den Verlauf und den Kern der Verkündigung so rasch vorübergehendes und unwesentliches Ereignifs, dafs es nicht zur Hauptsache gemacht werden darf. Zur Entschuldig darf aber auch wiederum darauf hingewiesen werden, dafs jene Maler sich an die Anfangsworte anklammerten, womit das Evangelium der Verkündigung so oft citirt wird: *„Missus est"*. Sie wollten den Eintritt des von Gott gesandten Boten schildern und den ersten Eindruck desselben. Dieselbe Absicht bestimmt eine grofse Menge anderer Bilder, in denen die Jungfrau beim Eintritt des Engels vom Sitz

oder von der Kniebank aufsteht, sich umwendet oder verwundert ihr Haupt erhebt.

Viele neuere deutschen Meister (z. B. Overbeck, Schrandolph, Steinle, Pfannschmidt, Riedmuller) haben sich an jene Praeraphaeliten angeschlossen und den Engel schwebend, stehend oder knieend vor der beim Gebet oder bei der Betrachtung sitzenden Jungfrau gemalt. Zweifelsohne mufs man Künstlern Freiheit lassen. Aber scheint nicht jenes Tournaier Spiel das Richtige getroffen zu haben, indem es die demuthige Magd des Herrn vor dem Boten des Allmächtigen aufstehen liefs, während dieser redete? Sich sitzend anreden lassen, ist freilich königlich; gerade bei der Verkündigung soll hingegen Maria's Demuth hervortreten. Diese Tugend mufs also selbst dann gezeigt werden, wenn Maria auf das Reichste gekleidet als Königin thront. Jene Meister werden freilich einwenden, sie betonten jene Demuth hinlänglich durch die Haltung und Gebärden der Begnadigten. (Schlufs folgt.)

Bücherschau.

Von Dr. J. Schuster's Handbuch zur Bibl. Geschichte, neu bearbeitet von Dr. J. B. Holzammer, dessen 5. Auflage hier vor Kurzem (Heft IV, Sp. 133) gemeldet wurde, liegt nunmehr auch der II. das Neue Testament behandelnde Band vor. Gerade nach der archäologischen Seite hin hat dieses wegen seiner Vortrefflichkeit längst allgemein überaus geschätzte Buch in der neuen Auflage noch mehrfache Erweiterung und Vervollkommnung erfahren, sowohl im Texte, wie in den 150 Nummern umfassenden, durchweg recht guten Illustrationen, welche zum gröfsten Theil der Archäologie und Kunstgeschichte zu Gute kommen, daher auch auf diesem Gebiete ein Belehrungsmaterial bieten, wie es vollständiger und zuverlässiger nicht leicht irgendwo zusammen gefunden wird. Auch im Rahmen unserer Zeitschrift kann daher die Anschaffung dieses Buches nicht angelegentlich genug empfohlen werden. G.

Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschliefslich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauch des Klerus und der Bautechniker bearbeitet von Georg Heckner. Mit 188 Abbildungen. 2. gänzlich umgearbeitete und vielfach ergänzte Auflage. Freiburg 1891, Herder's Verlag.

Das Buch soll nach der Vorrede sowohl die Bedürfnisse und Verordnungen der katholischen Kirche beim Bau eines Gotteshauses als auch die hierbei nothwendigen Anforderungen der Kunst und Technik behandeln. Bezüglich der letztern bietet die Schrift thatsächlich vieles Beachtenswerthe und Wichtige, namentlich in der Beschreibung derjenigen Arbeiten, welche nicht zu den gewöhnlichen, handwerksmäfsigen zählen, z. B. Glockengufs, Orgelbau, monumentale Malerei etc. Die Angaben über Honorar der Künstler, Kostenberechnung, Verding, Materialien- und Arbeitspreise sind ebenfalls praktisch verwendbar. Die Zahl der angeführten kirchlichen Verordnungen ist eine reichhaltige, und die meisten sind im Urtext wiedergegeben.

Dagegen erweist sich der Abrifs der Geschichte der Baustile lückenhaft und nicht frei von Irrthümern. So wird der Dom zu Bamberg als einzige Ausnahme von romanischen Kirchen mit zwei Chören bezeichnet, wobei das Querschiff an der Westseite angebracht ist, während beispielsweise der Dom zu Mainz und die St. Michaelskirche zu Hildesheim eine gleiche Anordnung besitzen. Gewagt erscheint auch die Behauptung, dafs Hallenkirchen „künstlerisch eine Ernüchterung und Verflachung des reich abgestuften gothischen Stiles zeigen" sollen. Sind doch unter ihnen Kunstwerke allerersten Ranges, aus früher wie aus späterer Zeit! Die dem Abrisse beigefügten bildlichen Darstellungen sind mitunter sehr mangelhaft, so diejenigen der Westfronten französischer und italienischer Kirchen, wie auch die Innenansicht des Kölner Domes, als welche die in zahlreichen älteren Kunsthandbüchern befindliche, in jeder Weise fehlerhafte sogen. Strack'sche Innenperspektive auch hier leider wieder Aufnahme gefunden hat.

Höchst eigenartig sind des Verfassers Auslassungen über die künstlerische Gestaltung der Kirchen im Aeufsern und Innern. Die Abhandlungen über Altäre und Altarrenovation, Wandmalereien, das Zeichnen menschlicher Figuren etc. enthalten geradezu bedenkliche Vorschläge und Behauptungen. Die mittelalterliche und byzantinische Figurentechnik in Mosaik soll meistens nur „knabenhafte Karrikaturen mit sehr primitiver Zeichnung" aufweisen (S. 228), die Heiligenbilder, sei es in Glasfenstern, sei es als plastische Kunstwerke an den Wänden der Gotteshäuser sind nur als blofse „Statisten" und „Lückenbüfser" anzusehen! Den Wandgemälden wird ein höherer didaktischer Werth für unsere Zeit abgesprochen; sie werden aus kirchlichen Rücksichten verworfen und statt ihrer „ein farbiger Schmuck der Wände mit feinen geometrischen Figuren nach maurischer Art (!) mit Theilung der Flächen in lisenenartig aufsteigende Bänder (Bordüren)" empfohlen (S. 298). Seine Stellung zur kirchlichen Alterthumskunde hat der Verfasser in folgendem Satze (S. 9) niedergelegt: „Die Archäologie ist und bleibt nur eine geschichtliche Wissenschaft, und ist unfähig, über kirchliche Baupraxis unserer Tage richtige Normen aufzustellen."

So empfehlenswerth Heckner's Werk für die letztere und die Unterhaltung der Kirchengebäude ist, so wenig erscheint es geeignet, Bauherren wie Baukünstlern bezüglich der ästhetischen Seite der ihnen bei Errichtung eines Gotteshauses gestellten hohen Aufgabe rathend

und unterweisend zur Seite zu stehen, eher vermag es zu verwirren und bezüglich des rein Künstlerischen irre zu führen.

Heimann.

Moderne Kirchendekorationen. Ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei. Nach Originalaufnahmen aus den Kirchen Wiens und der Umgebung herausgegeben von Ferd. Ritter von Feldegg, Architekt. Wien 1890, Kunstverlag von A. Schroll & Co.

Die bis jetzt vorliegenden zwei Lieferungen bieten auf je acht mustergültig ausgeführten Farbendrucktafeln eine reiche Auswahl von guten Dekorationsmotiven aus den neuern Wiener Kirchen, die gewifs manchem Kirchenmaler sehr willkommene Hülfsmittel an die Hand geben, sich aber nicht immer zum einfachen Kopiren eignen. — Wenn auch bei der Ausstattung neu gebauter Kirchen wohl eine gröfsere Freiheit zulässig ist, als bei der Restauration altehrwürdiger Baudenkmale, so scheint man doch bei den hier publizirten Dekorationen, besonders hinsichtlich der Farbenstimmung, dem modernen Geschmacke zu grofse Konzessionen gemacht zu haben, und dürfte daher bei Benutzung der vorliegenden Motive als Vorbilder einige Vorsicht zu empfehlen sein.

Göbbels.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIII. siècle, texte et dessins par A. des Méloizes avec une introduction par E. de Beaurepaire.

Die herrlichen spätromanischen und frühgothischen Glasgemälde, welche sich in dem Dome von Bourges in Frankreich erhalten haben, sind bekanntlich vor einigen Jahrzehnten durch die Patres Cahier und Martin in einem Prachtwerke veröffentlicht worden, welches trotz des hohen Preises auch in Deutschland mehrfachen Eingang und bei seinen Glasmalern Beachtung gefunden hat. Das im gröfsten Folioformate gehaltene, aus vortrefflichen Farbendrucktafeln und mustergültigem Texte bestehende Werk umfafst nur die dem XII. und XIII. Jahrh. angehörigen Glasgemälde, welche durch ihren reichen symbolischen Inhalt und durch ihre harmonische Farbenwirkung den Höhepunkt der eigentlich monumentalen Glasmalerei bezeichnen. Die in ihrer Art nicht minder bedeutenden, aus den folgenden Jahrhunderten stammenden Glasgemälde, welche dieselbe Kathedrale schmücken, haben in das Werk keine Aufnahme gefunden. Diesem Mangel soll jetzt abgeholfen werden, indem der überaus leistungsfähige und rührige belgisch-französische Verlag von Desclée, de Brouwer & Co. sich entschlossen hat, in demselben Format und in gleichem Reichthum der Ausstattung diese späteren Fenster zu veröffentlichen, welche durch ihre Darstellungen, Zeichnung, Technik zu dem Allerbesten zählen, was diese künstlerisch so produktive Zeit hervorgebracht hat. — Der mächtige und kunstsinnige Herzog Jean de Berry hatte die hervorragendsten Künstler seiner Zeit an seinen Hof gezogen und Bourges zum Sitze einer hochbedeutsamen Kunstthätigkeit gemacht. Diese dauerte unter dem Einflusse von Jacques Coeur auch im XVI. Jahrh. fort, und unter den zahlreichen Malern, die hier in regstem Wetteifer arbeiteten, nimmt der berühmte Jehan Lescuyer die erste Stelle ein. — Die glänzende Reihe von Glasgemälden, die unter so günstigen Umständen in Bourges entstanden, ist deshalb besonders geeignet, mit den Leistungen dieser Zeit auf diesem wichtigen Gebiete bekannt zu machen, welches hier in seinen verschiedenen Entwickelungsphasen durch herrliche Muster vertreten ist.

Es mufs daher freudig begrüfst werden, dafs auch von diesen Glasmalereien für die nächste Zeit vortreffliche Abbildungen und Beschreibungen zu erwarten sind; denn derjenige, der beide liefert, ist als ebenso geschickter Zeichner bekannt, wie als tüchtiger Archäologe, und für die Gediegenheit der Einleitung bürgt der Name von Beaurepaire, der sie übernommen hat.

Das Werk soll in 10 Lieferungen von je 2 Farbentafeln mit Gesammtdarstellungen und je einer mit Details nebst dem eingehend und gründlich erklärenden Texte à 20 Frcs. erscheinen und in 3 Jahren vollendet sein. — Die erste Lieferung liegt bereits vor und enthält je ein Fenster aus der Kapelle von Pierre Trousseau und aus der Kapelle von Etampes, sowie 2 damascirte Teppichmuster, Alles aus dem Beginn des XV. Jahrh.; aufserdem 4 Grofsfolioblätter Text. — Das erste Blatt veranschaulicht ein viertheiliges Fenster, welches sich durch reiches und strenggegliedertes Mafswerk auszeichnet. Seine Bekrönung schmücken knieende und schwebende Engel mit päpstlichen und anderen Wappenschildchen. Die 4 Felder weisen unter etwas breiter und schwerer Baldachin-Architektur von weifslicher und gelblicher Färbung 4 herrlich gezeichnete Grüppchen auf: Die sitzende Madonna, hinter welcher der hl. Sebastianus und ein hl. Bischof steht; die knieenden Figuren von Vater und Mutter des Stifters mit der Standfigur des hl. Jakobus; der Stifter Pierre Trousseau selbst mit dem Modell der von ihm gebauten Kapelle in der Hand und mit der Figur des hl. Stephanus hinter ihm; seine beiden Brüder und seine Schwester, hinter denen die hl. Agnes steht. Einige Kostüme sind sehr farbenreich, andere mit üppigen Silbergelb-Ornamenten behandelt, die Köpfe wunderbar charakterisirt, die Gestalten sehr zart aufgefafst. Sämmtliche Hintergründe, verschieden in den Farben, sind von überaus feinen Blatt- und Thierornamenten belebt. — Das zweite Blatt bringt nur ein Fensterfeld zur Darstellung, daher in gröfserem Mafsstabe, und zwar 2 knieende Engel, welche ein Wappenschild halten und sich mit ihren grünlichen Flügeln von dem schwarz damascirten rothen Grund vortrefflich abheben. — Die beiden damascirten Teppichmuster des dritten Blattes lassen die entzückende Behandlung der Hintergründe in ihrer ganzen Feinheit erkennen. — Die technische Ausführung der farbigen Tafeln ist von grofser Vollendung, der beschreibende Text in historischer, ikonographischer, archäologischer Beziehung sehr eingehend und instruktiv. Möge der wahrhaft glänzenden Publikation und den Opfern, welche sie dem Verlage bereitet, die Anerkennung und das Abonnement von Seiten der Künstler und Kunstfreunde entsprechen!

Schnütgen.

Schlofs Marienburg in Preufsen. Führer durch seine Geschichte und Bauwerke von C. Steinbrecht. Zum Besten der Herstellung der Marienburg. Mit 6 Abbildungen. Berlin 1891, Verlag von Julius Springer. Preis 50 Pfg.

Nur der verdienstvolle Wiederhersteller der Marienburg konnte dem kleinen Schriftchen einen so reichen Inhalt geben, konnte in dem „geschichtlichen Ueberblick" die Entwickelung des deutschen Ritterordens, in dem „Rundgang durch Schlofs und Stadt" die Bauart von Mittel- und Hochschlofs, von Vorburgen und Standorten, wie sie ursprünglich waren und jetzt unter seiner Hand sich wieder neu gestalten, so knapp und doch so bestimmt behandeln. Mit gröfster Zufriedenheit über Text wie Illustrationen und über die reiche Belehrung, die er beiden verdankt, wird jeder Leser das mustergültige Büchlein aus der Hand legen. S.

Die Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Festschrift und amtlicher Bericht verfafst und erstattet vom Direktor der Akademie und Schule, Hofrath Prof. Dr. Ludwig Nieper. Mit 40 Abbildungen. Leipzig 1890.

Diese reich ausgestattete (nur als Geschenk bestimmte) Festschrift berichtet über den Stand und die Entwickelung der Akademie und Schule im letzten Jahrzehnt, deren Hauptaufgabe die Pflege der graphischen Künste ist. Von ihren hervorragenden Leistungen auf diesem Gebiete legen 40 theils in den Text aufgenommene, theils in eigenen Tafeln bestehende Illustrationen glänzendes Zeugnifs ab. Zu ihrer Herstellung haben Holzschnitt und Radirung, Lithographie und Lichtdruck, Zinkographie und Farbendruck mitgewirkt und jede dieser Techniken ist verwendet worden, je nachdem sie für die betreffenden Darstellungen am angemessensten schien, die vornehmlich der Geschichte und dem Leben der Anstalten bezw. ihrer Umgebung entnommen sind, daher auch im Texte zur Erörterung gelangen. Dieser rührt von dem Herausgeber selbst her, mit Ausnahme eines Aufsatzes von Anton Springer über „Die Aufgabe der graphischen Künste". In seiner geistreichen und gewandten, doch so klaren und anschaulichen Weise verbreitet sich hier der Verfasser über dieses wichtige und zeitgemäfse Thema, den Leser belehrend, aufklärend, überzeugend, zugleich die schmerzliche Empfindung bei ihm erneuernd, dafs der unerbittliche Tod die Feder vor Kurzem (31. Mai 1891) der Hand entrifs, welche sie so unvergleichlich geführt hat im Dienste der Kunst und ihrer Geschichte, allen Forschern auf diesem weiten Gebiete ein erhabenes Vorbild. Schnütgen.

Raffael's erste Arbeiten. Entgegnung auf Herrn v. Seidlitz' Besprechung meiner Raffael'schen Studien von Dr. W. Koopmann. Mit Abbildungen. Marburg 1891, Verlag von Elwert.

Diese Erwiderung des Verfassers auf die Ausstellungen, welche von Seidlitz im XIV. Bande des »Repertorium für Kunstwissenschaft« an dessen (auch hier Bd. III Sp. 103 u. 104) besprochenen Raffael-Studien geknüpft hatte, bringt weitere beachtenswerthe Beiträge zur Lösung der wichtigen Frage, welchem Meister die mafsgeblichen Einflüsse auf Raffael's Erstlingswerke zuzuschreiben seien. Zu diesen wird Timoteo Viti in nahe Beziehung gebracht, der ein Schüler Francia's war. D.

Der Papstesel. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des Reformationszeitalters von Konrad Lange. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. Göttingen 1891, Vandenhoek & Ruprecht's Verlag.

Der unter dem Namen der „Papstesel" bekannte, durch die neuen wissenschaftlichen Untersuchungen zu einer gewissen Berühmtheit gelangte Kupferstich Werner's von Olmütz hat die vorliegende, sehr eingehende Studie veranlafst, welche durch Vergleichung mit ähnlichen Darstellungen und Hineinziehung eines reichen kulturhistorischen Materials die Untersuchung dieses seltsamen Bildes zum Abschlufs bringt. Ursprünglich die Darstellung einer römischen Mifsgeburt, erhielt es im Laufe der Zeit je nach den politischen bezw. kirchlichen Strömungen die mannigfachsten Deutungen, deren Kreislauf erst am Ausgange des XVII. Jahrh. sich vollendete, ein merkwürdiges Spiegelbild der Zeit und ihrer Leidenschaften. D.

Die Kunst im Lichte der Kunst. Von Dr. H. Pudor. Dresden 1891, Verlag von Oskar Damm.

In der Eigenart des Künstlers, namentlich in seiner ethischen Beschaffenheit erblickt der Verfasser mit Recht einen wesentlichen Faktor zur Beurtheilung des Kunstwerkes, und verschiedene hervorragende italienische Kunstdenkmäler des XIV. bis XVI. Jahrh. unterwirft der Verfasser einer näheren ästhetischen Untersuchung, um seine eigenartigen Kunstanschauungen an ihnen zu zeigen, die eine tiefe Auffassung verrathen. G.

Der Enndkrist der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. Facsimile-Wiedergabe. Herausgegeben und bibliographisch beschrieben von Dr. Ernst Kelchner. Frankfurt 1891, Verlag von H. Keller.

Die schon dem frühesten Mittelalter geläufige, nachher mehrfach poetisch bearbeitete Sage vom Antichristen hat gegen den Schlufs des Mittelalters auch eine xylographische wie typographische Ausgestaltung erfahren. Mit den einzelnen Ausgaben derselben beschäftigt sich der Verfasser und zwar zunächst in Kürze mit den fünf verschiedenen, die bereits bekannt und beschrieben waren, und von denen zwei xylographische, die drei anderen typographische Produkte sind. Zu diesen führt er als viertes typographisches Erzeugnifs in die Kultur- und Kunstgeschichte das zwar bislang nicht ganz unbekannte, aber doch noch ganz unbearbeitete Exemplar ein, welches sich in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. befindet. Der Verfasser nimmt für dasselbe ein höheres Alter wie für die anderen in Anspruch und glaubt es der Druckerei von Husner und Beckenhaub in Strafsburg (1473 bis 1476) zuschreiben zu sollen. Die Prüfung desselben im Einzelnen wird durch die Facsimile-Wiedergabe des Ganzen ermöglicht in seinen 5 Seiten Text und 35 Seiten Holzschnitten, von denen 3 die volle, die übrigen 54 je nur eine halbe Seite einnehmen. Die Reproduktion ist ganz vortrefflich, auch derjenigen Tafeln, deren alte Kolorirung sie erheblich erschwerte. Der Verfasser hat durch deren Veranstaltung der Wissenschaft, namentlich der Ikonographie, einen sehr wichtigen Dienst erzeigt. K.

INHALT

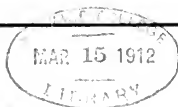
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. September 1891.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

IV. JAHRG. — HEFT 7.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1891.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglied: Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN), Erwählter Bischof von Paderborn.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Prälat Dompropst Dr. THALHOFER (EICHSTÄTT).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Musivische Tafel aus der Opera del Duomo in Florenz. I.

Abhandlungen.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

(Fortsetzung von S. 99/100.)

Mit [illegible] (Tafel VIII [illegible]).

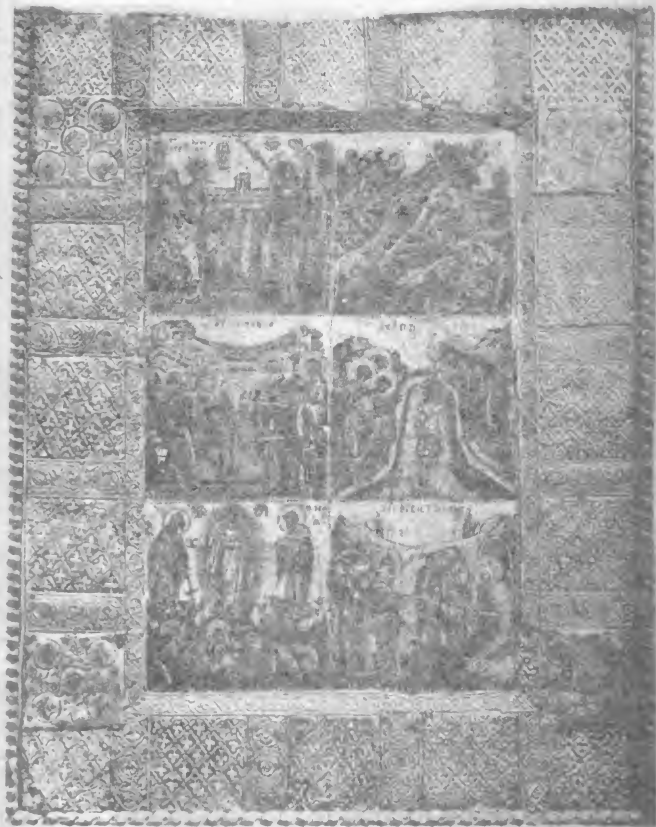
XIII.

Florenz. Opera del Duomo. In dem neben dem Dome S. Maria del Fiore gelegenen Domwerkgebäude werden in der Guardaroba, wo der [illegible] Sacristei [illegible] aus dem Battistero [illegible] zwei musivische Tafeln aufbewahrt, die Gori („Mon. ill. st. Bapt. Flor." p. 2[illegible] IV [illegible]) zuerst besprochen und, freilich auf die kümmerlichste Weise, abgebildet hat. Rumohr hat das große Verdienst, die Bedeutung dieses Werkes erkannt zu haben; freilich ist es ihm nicht gelungen, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dasselbe hinzulenken, denn abgesehen von den Notizen einzelner Reisehandbücher z. B. [illegible] Fels »Mittelitalien«, 1. Aufl. 18[illegible], S. [illegible], ist es von Kunstforschern seither wieder fast völlig unbeachtet geblieben.[1] Rumohr's »Italienische Forschungen« sind seit Jahrzehnten ein sehr seltenes Buch geworden, so dass es dem Leser erwünscht sein dürfte, wenn ich zunächst seine Angaben über die Tafeln hier abdrucke. Nachdem der bekannte Begründer unserer modernen Kunstforschung seine im Allgemeinen [illegible] geringschätzige Ansicht über die byzantinische Kunst vorgetragen, glaubt er sich der Bewunderung einiger älterer Schöpfungen derselben hingeben zu können und fährt dann fort:

„Unbedenklich gebe ich unter diesen, da jene Rolle der Vaticana, mit geistreichen Zeichnungen aus der Geschichte des Josua, schon oben berührt worden, dem musivischen Kalendario den Vorzug, welches gegen Ende des XIV. Jahrh. von einer venetianischen Dame, der [illegible] eines byzantinischen Kammerlings, dem Schatze der Johanniskirche zu Florenz gegen eine ansehnliche Leibrente überlassen worden. Die Dame hiefs Nicoletta de Grionibus; ihr Gemahl war früher des Joh. Kantacuzenus Kämmerling ge-[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in [illegible] [illegible] [illegible] ist es [illegible] Schatz und [illegible] viel anderer Kunst [illegible] kunsthistorischen und typologischen Beziehung ist es wichtig, theils weil das Kreuz und die Geburt des Heilandes, Vorstellungen und Erfindungen barbarischer Zeiten, den Ausdruck derselben auch hier nicht verleugnen, [illegible] in anderen hochalterthümlichen V[illegible] in [illegible] Wiederbelebung [illegible] mehr [illegible] bei wei[illegible] [illegible] V. Jahrh. [illegible] Trausig[illegible] [illegible] Mittelglied [illegible], welche [illegible] Entwurf nach [illegible] aufgenommen."

„[illegible] hält [illegible] in Ansehung [illegible] freilich nicht so deutlich [illegible] Aehnlichkeit [illegible] dem bekannten Menologium des Basilius Porphyrogennetos, für Arbeit des X. Jahrh. Wir werden annehmen dürfen, es sei unter den Umständen nicht sogar viel jünger. Denn [illegible] Beschlag von getriebenem vergoldetem Silber [illegible] reichen, zum Ueberraschen [illegible] Geschmack [illegible] hat [illegible] im [illegible] Reiche [illegible] vorgekommen [illegible] gothischen [illegible] überdies [illegible] bekanntlich im XIII. und folgenden [illegible] in den Orient eingedrungen. Aus dem Alter der Einfassung werden wir auf ein verhältnissmäfsiges Alter des Musivs zu-

1) Eine kurze Erwähnung findet sich bei Bayet »L'Art byzantin« p. 150.



Musivische Tafel aus der Opera del Duomo in Florenz. I.

Abhandlungen.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

(Fortsetzung von S. 99/100.)

Mit Lichtdruck (Tafel VIII und IX).

XIII.



lorenz. Opera del Duomo. In dem neben dem Dome S. Maria dei Fiori gelegenen Domfabrikgebäude werden in der Guardaroba, wo der berühmte Silberaltar aus dem Battistero steht, zwei musivische Tafeln aufbewahrt, die Gori (»Mon. Basit. Bapt. Flor.« p. 23 IV[4]) zuerst besprochen und, freilich auf die kümmerlichste Weise, abgebildet hat. Rumohr hat das grofse Verdienst, die Bedeutung dieses Werkes erkannt zu haben; freilich ist es ihm nicht gelungen, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dasselbe hinzulenken, denn abgesehen von den Notizen einzelner Reisehandbücher (z. B. Gsell-Fels »Mittelitalien«, 4. Aufl. 1886, S. 163), ist es von Kunsthistorikern seither wieder fast völlig unbeachtet geblieben.[1]) Rumohr's »Italienische Forschungen« sind seit Jahrzehnten ein sehr seltenes Buch geworden, so dafs es dem Leser erwünscht sein dürfte, wenn ich zunächst seine Angaben über die Tafeln hier abdrucke. Nachdem der berühmte Begründer unserer modernen Kunstforschung seine im Allgemeinen ja sehr abschätzige Ansicht über die byzantinische Kunst vorgelegt, glaubt er sich der Bewunderung einzelner älterer Schöpfungen derselben hingeben zu können und fährt dann fort:

„Unbedenklich gebe ich unter diesen, da jene Rolle der Vaticana, mit geistreichen Zeichnungen aus der Geschichte des Josua, schon oben berührt worden, dem musivischen Kalendario den Vorzug, welches gegen Ende des XIV. Jahrh. von einer venetianischen Dame, der Wittwe eines byzantinischen Kämmerlings, dem Schatze der Johanniskirche zu Florenz gegen eine ansehnliche Leibrente überlassen worden. (Die Dame hiefs Nicoletta de Grionibus; ihr Gemahl war früher der Joh. Kantacuzenus Kämmerling gewesen. Das Kunstwerk soll er aus der kaiserlichen Kapelle empfangen haben, wie man vielleicht nur in's Blaue hinein behauptet.) Es besteht aus zwei kleinen Tafeln von zierlichstem Musiv, welches in ästhetischer wie kunsthistorischer Beziehung für uns von höchster Wichtigkeit ist. In ästhetischer, weil es in solchen Theilen, wo hochalterthümliche Vorbilder dem Künstler zu Hülfe kommen, Vortheile der Anordnung und der Charakteristik zeigt, welche in der neueren Malerei erst von Raphael wiederum genutzt und allerdings unendlich gefördert worden. Namentlich in der Wendung der Augen, im Benutzen des weifsen Lokaltons in den Winkeln seitwärts gerichteter Augensterne, ist es dem Künstler gelungen, Betroffenheit, Schauer und innere Bewegung des Gemüths bei viel äufserer Ruhe auszudrücken. In kunsthistorischer und typologischer Beziehung ist es wichtig, theils weil das Kreuz und die Geburt des Heilandes, Vorstellungen und Erfindungen barbarischer Zeiten, den Ausdruck derselben auch hier nicht verleugnen; theils weil in anderen hochalterthümlichen Vorstellungen, etwa in der Wiederbelebung des Lazarus, der allgemeine Charakter bei weitem klassischer ist, als irgend in italienischen Denkmalen des IV. und V. Jahrh.; theils endlich, weil die Glorie in der Transfiguration (ich weifs nicht, durch welches Mittelglied) dieselbe ist, welche Raphael dem Entwurf nach in sein berühmtes Altargemälde aufgenommen."

„Gori hält dieses Werk in Ansehung seiner freilich nicht so durchgehenden Aehnlichkeit mit dem bekannten Menologio des Basilius Porphyrogennetos, für Arbeit des X. Jahrh. Wir werden annehmen dürfen, es sei unter allen Umständen nicht so gar viel jünger. Denn der Beschlag von getriebenem vergoldetem Silber ist in einem rohen, zum Orientalischen sich hinneigenden Geschmack verziert und emaillirt; dieses indefs hat auch im östlichen Reiche schwerlich den vorgothischen und gothischen Baugeschmack überdauert, welcher bekanntlich im XIII. und folgenden Jahrh. auch in den Orient eingedrungen. Aus dem Alter der Einfassung würden wir auf ein verhältnifsmäfsiges Alter des Musivs zu-

[1]) Eine kurze Erwähnung findet sich bei Bayet »L'Art byzantin«, p. 150.

rückschliefsen dürfen, da jenes sicher für dieses gemacht worden, wohl unter Umständen neuer, das gewifs nicht älter ist, als das Werk selbst."

„Der Gegenstand der einzelnen Darstellungen, welche auf bestimmte Kirchenfeste sich beziehen, ergiebt sich schon aus den elenden Abbildungen bei Gori, aus denen Niemand wähne, den Charakter der Arbeit, das Kunstverdienst weder im Allgemeinen, noch in den besonderen Bezeichnungen und Darstellungen beurtheilen zu können. Wie wollte man darin die wunderbare Schönheit der Gestalt, Bewegung, Gewandung oder das herrliche Antlitz des Heilandes erkennen, wo er den Lazarus erweckt; oder auch in demselben Bilde die schönen, richtig verstandenen Falten, die ausdrucksvollen Köpfe sogar in den minder gelungenen Figuren der Schwestern, welche vor Christus zu Boden fallen? Nur im Bilde des Gekreuzigten dürfte jene rohe Nachbildung genügen, um hinreichend darin wahrzunehmen, wie die Griechen diese Vorstellung bei weitem materieller aufgefafst hatten, als die kunstloseren Italiener; wie sie, an grausame Strafen gewöhnt, eben nur das körperliche Leiden ausdrücken wollten durch Senkung des Hauptes, vornehmlich durch seitwärts ausgesenkten, starken, geschwellten Leib, und eben hierdurch ihrem Kruzifix ein niedriges und gemeines Ansehen gaben, welches, wie wir sehen werden, vorübergehend auch in die italienische Malerei sich eingedrängt hat, und dort überall, wo es vorkommt, noch obwaltende Nachahmung byzantinischer Meister bekundet" (»Italienische Forschungen« I S. 304 bis 306).

Ich habe vor mehr als dreizehn Jahren die beiden Tafeln durch Alinari in Florenz photographiren lassen[2]) und veröffentliche hiermit auf Grund dieser Aufnahme eine Reproduktion, die freilich an Deutlichkeit viel zu wünschen läfst, aber doch immerhin eine im Allgemeinen adäquate Vorstellung von den Originalien giebt.

Die Tafeln messen mit der Umrahmung 37 *cm* in der Höhe, 28 *cm* in der Breite; die Bilder selbst haben 23,5 *cm* : 17,5 *cm*. Das Mosaik ist technisch dadurch hergestellt, dafs der Untergrund mit einer Wachsschicht überzogen und die Steinchen bezw. Stifte in diese Wachsdecke eingelassen sind. An Feinheit und Sauberkeit der technischen Ausführung dürften diese beiden Tafeln Alles übertreffen, was uns von ähnlichen Arbeiten erhalten ist.

Ich kann heute nicht daran denken, eine erschöpfende Monographie über diese beiden Mosaiktafeln zu geben; ich beschränke mich auf einige Andeutungen.

Dem Sachverständigen braucht nicht gesagt zu werden, dafs die Ruhmor'schen Bemerkungen über das Werk ein Stadium der Kunstforschung wiederspiegeln, welches erst die Elemente der Betrachtung sammelte und noch weit entfernt von einer Einsicht in die Entwicklung der ältern Kunst war. Ruhmor kannte so gut wie nichts von der altchristlichen Kunst und bewegte sich hinsichtlich der byzantinischen in Vorstellungen, die der Wirklichkeit wenig entsprachen, die aber allerdings sehr lange nach ihm und zum Theil durch ihn die Herrschaft behaupteten. Ueber diesen Punkt mag man Kondakoffs »Histoire de l'Art byzantin« I p. 44 f. nachlesen.

Zunächst fallen die Tafeln, was ihr Sujet anlangt, unter die Kategorie jener Bildercyklen, welche sowohl die griechische wie die abendländische Kunst seit dem Ausgang des Alterthums bald auf den Wänden der Kirchen, bald auf Elfenbeintafeln, bald auf Bronze- und Holzthüren u. s. f. für den Gebrauch der Gläubigen zusammenstellte, und in welchen sie nach Mafsgabe des zur Verfügung stehenden Raumes eine gröfsere oder geringere Anzahl von Gegenständen bezw. Szenen aus dem Alten und Neuen Testament vereinigte. Ich habe anderwärts darauf hingewiesen, in welchem Zusammenhang mit dem Comes bezw. mit den an den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres verlesenen Perikopen (Evangelien und Episteln) diese abbrevirten Bilderbibeln standen. Wo, wie hier, nur wenig Raum gegeben war, wählte man meist die wichtigsten Szenen aus dem Leben oder Leiden des Herrn zur Darstellung aus. Ob unsere Mosaiktafeln gleich den Elfenbeinplatten als Diptychen gedacht waren, steht dahin; ebenso an welchem Orte — ob auf dem Altar? — sie ihre ursprüngliche Aufstellung hatten.

Ruhmor betrachtet es als ziemlich selbstverständlich, dafs die Einrahmung mit den Mosaiken gleichzeitig sei; ich halte das für eine offene Frage. Vergleicht man die in dieser Einfassung vorkommenden dekorativen Motive mit

[2]) Die Firma Alinari, welche für diese beiden Aufnahmen 200 Franks berechnete, verpflichtete sich selbstverständlich, dem Handel keine Abzüge von diesen ausschliefslich für mich angefertigten Clichés zu übergeben. Sie hat diese Verpflichtung nicht eingehalten, was ich, Anderen zur Warnung, hiermit bekannt gebe.



Musivische Tafel aus der Opera del Duomo zu Florenz. II

[illegible] welche Stoffe konnte Kunst [illegible] auch schon aus den [illegible] Abbildungen [illegible] den Charakter [illegible], das Kunstwerk [illegible] nach ihrer besonderen Bezeichnung [illegible] kommen. Wie [illegible] wunderbare Schönheit [illegible] Gewandung [illegible] Heiligkeit [illegible]

[illegible]

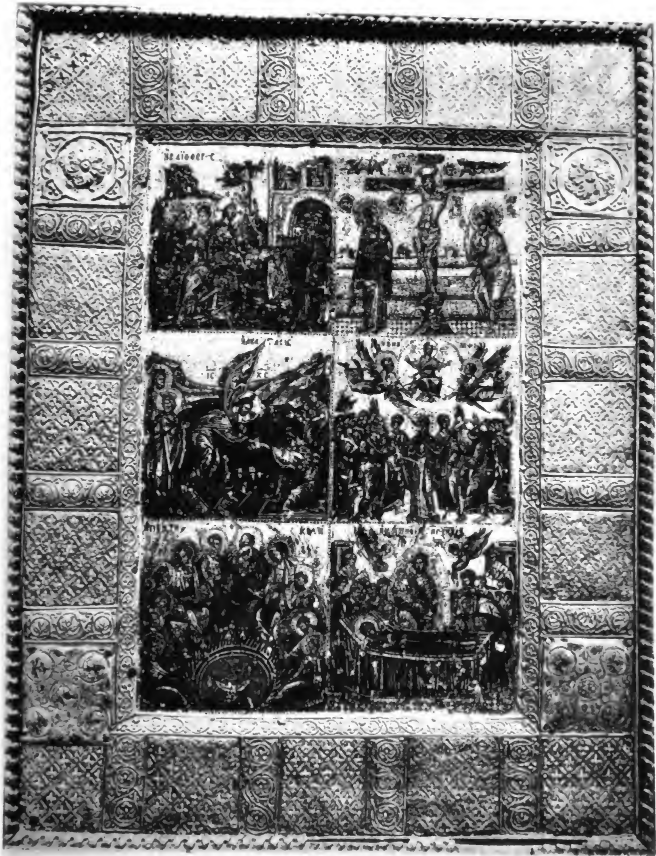
die Steinchen bezw. Stifte in diese Wachs[illegible] eing lassen sind. An Feinheit und [illegible] der technischen Ausführung dürften diese Tafeln Alles übertreffen, was uns von den Arbeiten erhalten ist.

Ich kann heute nicht daran denken, eine erschöpfende Monographie über diese Mosaiktafeln zu geben, ich beschränke mich auf einige Mitteilungen.

Dem Sachverständigen braucht nicht gesagt zu werden, daß die Rohault'schen Bemerkungen über das Werk ein Stadium der Kunstforschung wiederspiegeln, welches erst die Kenntnis [illegible] und noch weit entfernt von einer Einsicht in die Entwicklung der [illegible] Kunst war. Rohault kannte so gut wie nichts von der altchristlichen Kunst und seine [illegible] hinsichtlich der byzantinischen Vorstellungen, die der Wirklichkeit wenig entsprachen, [illegible] allerdings sehr lange nach ihm und zum Teil durch ihn die Herrschaft behaupteten. Über diesen Punkt mag man Kondakoffs »Histoire de l'Art byzantin« I p. 44 f. nachlesen.

Zunächst fallen die Tafeln, was ihr Sujet angeht, unter die Kategorie jener Bilderzyklen, welche sowohl die griechische wie die abendländische Kunst seit dem Ausgang des Altertums bald auf den Wänden der Kirchen, bald auf Elfenbeintafeln, bald auf Bronze- und Holztüren usw. für den Gebrauch der Gläubigen zusammenstellte, und in welchen sie nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes eine größere oder geringere Anzahl von Gegenständen bezw. Szenen aus dem Alten und Neuen Testament vereinigte. Ich habe anderwärts darauf hingewiesen, in welchem Zusammenhang mit dem Cultus bezw. mit den an den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres verlesenen Perikopen (Evangelien und Episteln) diese abbreviierten Bilderzyklen standen. Wo, wie hier, nur wenig Raum gegeben war, wählte man meist die wichtigsten Szenen aus dem Leben oder Leiden des Herrn zur Darstellung aus. Ob unsere Mosaiktafeln gleich den Elfenbeinplatten [illegible] gewesen [illegible], steht dahin, ebenso an welchem Orte — ob auf dem Altar? — sie ihre ursprüngliche Aufstellung hatten.

Rohault betrachtet es als ziemlich selbstverständlich, daß die Einrahmung mit den Mosaiken gleichzeitig sei, ich halte das für eine offene Frage. Vergleicht man die in dieser Fassung vorkommenden dekorativen Motive mit



Musivische Tafel aus der Opera del Duomo in Florenz. II.

ähnlichen Werken des Byzantinismus, so wird man eher auf das XII. als auf das X. Jahrh. geführt: ich verweise auf die Vatikanische Handschrift der Predigten auf die Feste Mariä (Cod. Vat. 1162, abgeb. bei D'Agincourt »Malerei« D. A. Taf. LI [2]) und auf ein Evangelienbuch der Vaticana (abgeb. ebenda Taf. LIX [3]); beide Handschriften entstammen dem XII. Jahrh., die letztere ist datirt 1128. Vielleicht werden Andere finden, dafs selbst spätere Jahrhunderte nicht ausgeschlossen sind.

Die beiden Tafeln sind durch schmale Stege in sechs Felder getheilt, welche zu je drei übereinander geordnet sind. Die Reihenfolge der Darstellungen beginnt links oben und es folgen sich die Szenen also:

1. Die Verkündigung (*Ὁ Εὐαγγελισ-ΜΟϹ τῆς Θεοτόκου*), Inschrift halb zerstört, fast ganz so, wie das Malerbuch vom Berge Athos (D. Ausg. S. 171 f.) die Szene schildert.

2. Die Geburt Christi (*Ἡ ΓΕΝΝΗϹΙϹ τοῦ Χριστοῦ*), mit der Szene im Vordergrunde, wo das Kind gebadet wird; bekanntlich ein den Apokryphen entlehnter Zug. Der § 213 des Malerbuchs schildert die Geburts-Darstellung ziemlich abweichend.

3. Die Darstellung im Tempel (*Ἡ ὙΠΑΠΑΝΤΗ*), wiederum sehr übereinstimmend mit § 215 des Malerbuchs.

4. Die Taufe Christi im Tempel (*Ἡ ΒΑΠΤΙϹΙϹ*), mehrfach abweichend vom Malerbuch (§ 220), in den Figuren Johannis und der dienenden Engel voll lebendiger Bewegung.

5. Die Verklärung des Herrn auf Tabor (*Ἡ ΜΕΤΑΜΟΡΦωϹΙϹ*), sehr übereinstimmend mit Malerbuch § 257, wo indessen die Umstrahlung Christi durch die Mandorla nicht angeführt wird.

6. Die Auferweckung des Lazarus (*Ἡ ΕΓΕΡϹΙϹ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ*), sehr dramatisch geschilderte Szene, stark an Malerbuch § 276 erinnernd.

7. Die Palmtragung (*Ἡ ΒΑΙΟΦΟΡΟϹ*), ganz übereinstimmend (ausschliefslich des Berges aufserhalb des Stadt) mit Malerbuch § 277. Bemerkenswerth auch die gute Schilderung des Lastthieres.

8. Die Kreuzigung des Herrn (die Personen sind hier wie auf anderen Szenen, z. B. 1, 5, 6, durch Beischriften bezeichnet, doch ist die das Ganze begleitende Inschrift *ἡ σταύρωσις τοῦ Χριστοῦ* ganz zerstört oder sie fehlte). Die Schilderung stimmt in mehreren Punkten mit Malerbuch § 300, doch sind von den Nebenfiguren nur Maria und Johannes anwesend, auch die beiden Schächer fehlen.

9. Christus in der Vorhölle, die Stammeltern erlösend, mit Details (wie dem gekrönten David neben dem Herrn), welche sich ebenso im Malerbuch (§ 306) wiederfinden. Auffallender Weise trägt das Bild die Beischrift *Ἡ ΑΝΑϹΤΑϹΙϹ* statt *ἡ εἰς τὸν ἅδην κάθοδος*, woraus vielleicht zu schliefsen ist, dafs ursprünglich die Auferstehung, welche jetzt auf unseren Tafeln fehlt, hier folgen sollte, dafs statt deren aber dann die Höllenfahrt eingereiht wurde.

10. Christi Himmelfahrt (*Ἡ ἈΝΑΛΗΓΗΨΙϹ*), ganz übereinstimmend mit Malerbuch § 318.

11. Das Pfingstfest (*Ἡ ΠΕΝΤΗΚΟϹΤΗ*, im Malerbuch: *ἡ κάθοδος τοῦ ἁγίου πνεύματος*). Das Haus und das gewölbte kleine Zimmer des Malerbuchs (§ 319) fehlen; dagegen erkennt man unten in dem Kreise den ebendaselbst erwähnten alten Mann, der mit beiden Händen vor sich ein Tuch hält; in dem Tuch sind zwölf zusammengerollte Blätter, und er hat auch auf dem Haupte eine Krone und über ihm sind diese Worte: *„die Welt"*. Letztere Beischrift fehlt hier.

12. Der Tod der Gottesgebärerin (*Ἡ ΚΟΙΜΗϹΙϹ ΤΗϹ ΘΕΟΤΟΚΟΥ*). Im Wesentlichen mit Malerbuch (§ 394) zusammenstimmend. In den beiden an den Ecken des Hauses rechts und links geordneten Heiligen, welche aufser den 12 Aposteln und den beiden Engeln hier auftreten, haben wir wohl nicht die vom Malerbuch erwähnten Schriftsteller, welche über die Dormitio schrieben, Johannes Damascenus und den Dichter Kosmas, sondern, da es Bischöfe sind, wohl die ebenda erwähnten Dionysius Areopagita und etwa Hierotheus oder Timotheus zu erblicken. Es fehlen also hier gegen das Malerbuch, aufser den weinenden Frauen, mehrere von demselben aufgestellte Zeugen der Szene.

Kleinere Mosaikbilder dieser Art sind im Ganzen sehr selten; doch werden einige genannt. So hat Odobesco in seinen Notizen über die byzantinische Kunst auf dem Berge Athos derartige Werke aus den Klöstern Vatopedi (einen hl. Nikolaus, eine hl. Jungfrau und eine Kreuzigung; die Madonna ist ein Geschenk Anastasia's, der Gemahlin des Czaren Jwan Vassilievitsch, aber wohl aus älterer Zeit herrührend),

Chiliandari (Madonna mit Kind), Laura (hl. Johannes in einer Einrahmung mit aus Emaillen zusammengesetzten Medaillons, angeblich Geschenk des Kaisers Nikephoros Phokas) aufgeführt.[3]) Andere werden von Julien Durand[4]) und C. Bayet verzeichnet.[5]) Unter den von Letzteren genannten befinden sich aufser zwei Tafeln der ehemaligen Basilewski'schen Sammlung[6]) mit Samuel nnd dem hl. Theodorus und einer Tafel des Museo cristiano im Vatikan, ebenfalls mit S. Theodorus, zwei Tafeln mit der Transfiguration und der Verkündigung, von welchen erstere dem Louvre, letztere einer nicht genannten Privatsammlung angehört. Diese beiden Darstellungen, von denen Bayet (Fig. 46 u. 44) eine Abbildung bringt, stimmen in Typen und Details so völlig mit den betr. Szenen unserer Florentiner Platten überein, dafs unbedingt an den gemeinsamen Ursprung beider gedacht werden mufs. Bayet ist der Ansicht, die Herstellung so kleiner, der Miniaturmalerei offenbar nachgebildeter musivischer Gemälde sei eigentlich ein Abfall von dem Prinzip der Mosaikmalerei — *c'etait déroger aux principes de la mosaique que de la plier à ces menus travaux où elle perdait son véritable caractère.* Gleichwohl mufs zugegeben werden, dafs auch mit dieser Kunsttechnik ein hoher Erfolg erzielt wurde. Was insbesondere die beiden Bilder der Florentiner Opera del Duomo anlangt, so dürfte die Behauptung kaum zu gewagt erscheinen, dafs sich in ihnen die Leistungsfähigkeit der byzantinischen Kunst auf ihrer vollen Höhe zeigt, und dafs diese Leistung eine ganz andere Vorstellung von dieser Kunst bedingt, als sie bisher, ich will sagen bis zu Kondakoff's bahnbrechenden Forschungen, bei unseren Kunsthistorikern vertreten war. Die Florentiner Tafeln stellen eine höchst merkwürdige Bestätigung der Kondakoff'schen Behauptungen über den Werth und Charakter der byzantinischen Malerei dar; das allein dürfte ihre Publikation rechtfertigen. Sie chronologisch einzuordnen, dürfte in diesem Augenblick noch kaum möglich sein. Ich glaube, dafs man den Fortgang der Kondakoff'schen Publikation abwarten mufs, ehe in dieser Hinsicht ein abschliefsendes Ergebnifs gewonnen und ein völlig gesichertes Urtheil ausgesprochen werden kann.

Freiburg i. Br. Dr. F. X. Kraus.

[3]) Odobesco in Didron's »Annales archéol.« 1870, XXVII p. 262 f.

[4]) Julien Durand »Le Trésor de S. Marc« p. 48.

[5]) C. Bayet »L'Art byzantin« p. 150.

[6]) Collection Basilewski, Katalog p. 25.

Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä.

(Schlufs.)

Während der ersten Hälfte des Mittelalters hat man jenseits der Alpen sowohl Maria als den Engel fast regelmäfsig stehend abgebildet. So treten beide uns in fast allen ältern Miniaturen Deutschlands und Frankreichs, in zahlreichen Bildwerken, Gemälden, getriebenen Platten und Emails entgegen. Maria Verkündigung galt in vielen Gegenden als Anfang des Jahres, ward von den Theologen als Anfang der neuen Heilsordnung, als Zeitpunkt der Menschwerdung gefeiert. Weil die Verkündigung den Wendepunkt zwischen dem Alten und dem Neuen Bunde, den Eintritt der neuen Heilsordnung bezeichnete, deshalb ward sie an Portalen, Choreingängen und Chorbogen so gerne angebracht. Sie eröffnete den alten Cyklus der Jugendgeschichte des Herrn. Wo Künstler die drei Cyklen der Jugend, des Leidens und der Verherrlichung Christi kurz zusammenfassen wollten, da galt die Verkündigung für den ersten, wie Kreuzigung und Auferstehung für die folgenden eintraten. Ja in vielen Bischofsstäben, besonders solchen des XIII. und XIV. Jahrh., auf Glocken, auf den Aufsenseiten von Flügelbildern und Tabernakelthüren tritt das Bild der Verkündigung auf als Zusammenfassung der Heilsbotschaft, als Kennzeichen der Gnadenordnung, als Kern des Credo, in dem kein Satz mehr hervorgehoben wird als der auf die Verkündigung bezügliche: „*Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine et homo factus est.*"

Auf jenen frühen Bildern drückt die Handbewegung der dem Engel gegenüberstehenden Jungfrau bald einfach die Rede, bald eine Frage oder eine Zusage aus. Oft hält Maria in der

einen Hand (gleich den Aposteln) ein geschlossenes Buch.

Der Aufschwung der Malerei im XV. Jahrh. brachte in die Ikonographie vielfache Veränderungen. Die wesentlichsten, die unser Gegenstand erfuhr, bestanden in zweierlei. Erstens liefsen die Künstler Maria hinknieen, zweitens versetzten sie dieselbe, vornehm gekleidet, in ein überaus reich ausgestattetes Gemach. Van Eyck's Bild von Gent, Rogers van der Weyden und Holbein's Arbeiten, selbst Zeitblom's einfacheres Gemälde bieten hier charakteristische und bekannte Beispiele. Bunte Fenstermalereien, die feinsten Möbel, die kostbarsten Stoffe, ein mit Miniaturen ausgestattetes Gebetbuch, Kronen, Szepter, Blumen, herrliche Gefäfse von Gold oder Krystall, Alles, was die Kunst zu bieten vermag, wird verwendet, um den Engel, die Jungfrau und ihre Umgebung zu zieren. Es ist dies die letzte Konsequenz jenes Gedankens, der die Gottesmutter schon in den Katakomben auf einen Thron setzte und ihr reiche mit Purpurstreifen besetzte Gewänder gab. Es ist die künstlerische Vollendung des z. B. im Wysehrader Kodex zu Prag aus dem XI. Jahrh. erhaltenen Versuches, Gabriel und Maria königlich zu kleiden und in einem vornehmen, mit einem Hausaltar versehenen Gemach darzustellen.

Soll man solchen königlichen Reichthum tadeln, indem man den nüchternen Standpunkt historischer Treue und realistischer Wiedergabe vertritt? Nein! Jene mit emsigstem Fleifs, in heiliger Begeisterung, mit künstlerischer Hingabe vollendeten Werke, die durch äufsere augenfällige Pracht die geistige Hoheit des Boten und die innere Schönheit der Jungfrau versinnbilden wollen, stehen zu hoch, um von kleinen Epigonen benörgelt zu werden. Soll man sie so nachahmen, wie sie sind? Auch das nicht, weil man sie nicht zu erreichen vermag in unserer schnell arbeitenden Zeit; dann aber auch nicht, weil einfachere Tracht und Umgebung besser pafst zur Erfassung der im Geheimnifs der Verkündigung nach allen Seiten hin hervortretenden Demuth. Dagegen dürfte die knieende Stellung Maria's überall da festzuhalten sein, wo es sich nicht um freistehende Figuren an Portalen oder Säulen, und nicht um Werke handelt, die streng im frühgothischen oder gar im romanischen Stil zu halten sind. Ehedem betete man stehend, heute knieend. Wie demnach in früherer Zeit eine betende Madonna mit ihrem Buche stand, möge sie jetzt, weil das unserm Gefühle und unserer Sitte mehr entspricht, knieen. Genug Spielraum bleibt auch so noch dem Maler; lege er der knieenden Auserwählten beide Hände gekreuzt auf die Brust, wie Alunno da Foligno und viele Andere thaten, lasse er die eine Hand auf der Brust, die andere am Buche ruhen, wie dies auf dem gothischen Einbande des Karolingischen Evangelienbuches zu Wien der Fall ist, falte er beide Hände, wie es jetzt beim frommen Gebet Sitte ist, wähle er irgend eine Stellung der Hände, die Nachdenken oder Bereitwilligkeit, Frage oder Dank ausdrückt. Doch scheint es nicht gerathen, die Gebenedeite mit Fra Angelico ganz frei, nur auf einer niedrigen Kniebank ohne Stütze knieen zu lassen. Ebenso dürfte mancher für ein Andachtsbild das malerisch freilich sehr dankbare Motiv empfehlen, welches die werdende Gottesmutter so knieen läfst, dafs der Engel sich von hinten oder von der Seite naht und sie sich mehr oder weniger umwendet. Ein tüchtiger Maler kann auch hier, wie das Bild des Peter Christus zu Berlin beweist, jede Klippe vermeiden und ein volles Meisterwerk liefern. Eine zwischen dem Engel und der Jungfrau stehende Kniebank ist eine schlimme Klippe.

Fast die ganze Ikonographie der Engel käme zur Sprache, wollten wir Gabriels Stellung bei der Verkündigung eingehend würdigen. Die Alten haben ihn stehend gebildet; später liefs man ihn schweben; bei den Meistern der frommen Jahrhunderte am Ausgange des Mittelalters und bei ihren Nachfolgern kniet er; zuweilen schwebt er in knieender Stellung. Früher trat er der ikonographischen Regel gemäfs barfufs ein, später verhüllte lange Gewandung die Füfse. Die Kleidung wechselte. Das Mittelalter gab dem Boten Gottes wegen der Analogie die Tracht eines Diakons. Oft trägt er als hoher Engel Szepter und Kugel, oft als Bote den Heroldsstab oder einen Kreuzesstab. Ein geistreicher Kölner Maler gab ihm ein versiegeltes Buch in die Hand; weniger fein gebildete Künstler legten einen Brief in seine Rechte, viele aber ein Spruchband mit dem „*Ave*". Einfache Bilder zeigen ihn, ohne dafs er etwas in der Hand hält, die Rechte macht dann den Redegestus, der irrthümlich als der des Segens erklärt worden ist. Da das Evangelium hervorhebt, er sei „eingetreten", sieht man ihn oft durch die Thüre nahen, zuweilen, weniger schön, durch's

Fenster hereinfliegen. Flügel und Nimbus sollen ihm heute nicht fehlen, wenn auch beides einfach gehalten sein kann, und nicht nöthig ist, den Flügeln alle Herrlichkeit des Pfauen oder die bunte Federnpracht anderer seltener Vögel zu geben.

Sobald einmal zugegeben ist, dafs der Engel mit Flügeln erscheinen soll (obgleich Neuere diese deshalb nicht mehr wollen, weil das Evangelium nichts davon sagt, weil der Erzengel Raphael keine hatte und weil sie dieselben mit den nöthigen Muskeln nicht anzubringen wissen), ist auch eine weitere Frage erledigt. Man fragte nämlich: Warum die Taube, warum den himmlischen Vater und allerlei Beiwerk anbringen? Die Bibel redet vom Engel und von der Jungfrau, von nichts mehr. Diese Personen genügen. Gewifs, sie genügen! Wenn man aber dem Engel Flügel gibt, ohne dafs dies historisch bezeugt ist, warum soll man nicht, die Angabe der hl. Schrift über die Taufe des Herrn verwerthend, auch bei der Verkündigung aus dem offenen Himmel einen Strahl fallen und in ihm den hl. Geist in Taubengestalt auf die Jungfrau herabkommen lassen. Ist der Himmel einmal geöffnet, so darf der Maler auch den himmlischen Vater mit einer Schaar Engel herabsehen lassen. In ältern Bildern, z. B. im Ottonischen Kodex zu Aachen, sieht man nur die Hand Gottes über dem Engel und über der Jungfrau. Die Taube erscheint bereits um 435 in den oben erwähnten Mosaiken von Santa Maria Maggiore zu Rom.

Schon der hl. Augustinus hebt hervor, Maria habe durch den Glauben (an des Engels Wort) empfangen. Ihr Sohn ist das „Wort“ Gottes selbst. Glaube und Wort aber werden durch das Ohr vermittelt. Mit Rücksicht hierauf verwenden mittelalterliche Schriftsteller und Dichter häufig den Ausdruck: „Maria empfing durch das Ohr (das Wort)“. Dementsprechend sieht man die Taube oft am Ohr der Jungfrau, oder den Strahl, in dem die Taube niedersteigt, am Ohre endigen. So richtig der Gedanke sein mag, so passend seine bildliche Verwendung für naivere Zeiten war, sind heute ähnliche Darstellungen zu vermeiden.

Noch mehr müssen Maler und Bildhauer sich hüten, nach Art alter Meister im Strahl, gleichsam im Gefolge der Taube, ein kleines Kind vom Himmel herabsteigen zu lassen. Freilich sagt das Glaubensbekenntnifs, Jesus sei vom Himmel herabgestiegen. Dies bezieht sich aber weder auf seine Seele noch auf seinen Leib, sondern nur in gewissem Sinne auf die göttliche Person. Ein Herabsteigen eines nackten Kindchens mit dem Kreuze bleibt also auch dann noch fehlerhaft, wenn man dasselbe nur als „Seelchen“ erklärt.

Vielerlei andere Nebenpersonen führten schon die alten Künstler des Morgenlandes in die Verkündigungsszene ein. Zuweilen erscheint dort selbst im Abendland während des Mittelalters eine weibliche Person neben Maria, wohl jene „kleine Dienerin“, die auch sonst als ihre Begleiterin sich findet. Seit Ausgang des Mittelalters, mehr und mehr in neuerer Zeit, sieht man im Hintergrund in einem Zimmer oder auf einem Hofe den hl. Joseph bei der Arbeit. Engelschaaren (um Gott den Vater gruppirt) vom Himmel herabschauend, oder Gabriel begleitend, oder die Jungfrau umschwebend, sind schon in griechischen Miniaturen, mehr in Gemälden der Renaissance, zu sehen.

Brunellesco († 1446) soll in der Kirche des hl. Felix zu Florenz eine künstliche Vorrichtung hergestellt haben, welche ermöglichte, dafs bei der jährlichen Darstellung der Verkündigung Gabriel aus dem Himmel zur Jungfrau herabflog und viele als Engel gekleidete Kinder in der Luft schwebten. Leider liefsen Meister der Renaissance auch (z. B. in Susa) Engel gleich Liebesgötter Maria umgaukeln, wobei einer derselben als Amor mit dem Pfeil auf die Jungfrau hinzielt. Auch Poussin umgab die Szene der Verkündigung mit solchen Eroten. Sie sind übrigens nicht schlimmer als das geflügelte Gespenst, welches Flaxmann mit weit ausgespannten Armen vor der auf dem Boden knieenden Jungfrau erscheinen läfst. Sie selbst hat er in ein Manteltuch fast vollständig verhüllt, so dafs nur eine Hand und das Profil des Gesichtes bis hinter dem Auge sichtbar bleibt.

Die ältern Miniaturen haben (z. B. im Kodex Egberti zu Trier) neben Maria und dem Engel eine Stadt gemalt, um zu zeigen, dafs letzterer nach Nazareth gesandt ward. Später finden wir neben ihnen, dann hinter ihnen ein Haus, dann einen Stuhl mit einigem Geräth, um anzudeuten, dafs der Engel in ihre Wohnung eintrat. Das Zimmer selbst ist erst im späten Mittelalter vollständig hingemalt worden.

Oft schaut man aus der Thüre oder dem Fenster des Zimmers oder der Halle, wo der Engel erscheint, in einen Blumengarten, den „verschlossenen Garten“, der dem Mittelalter als Symbol Maria's galt. Die weiterentwickelte

Symbolik brachte dann (z. B. im Kölner Dome) das Einhorn mit der Verkündigungsszene in Verbindung. Auf manchen Bildern finden sich bei Maria Propheten mit entsprechenden Spruchbändern, bei anderen Vorbilder aus dem Alten Testament, oder die Vorfahren Maria's, oder Heilige des Neuen Bundes, oder Tugenden, oder Donatoren. Raum und Zweck verbieten darauf näher einzugehen.

Da nach einzelnen Schriftstellern des Mittelalters die Verkündigung in der Nacht, ja um die Mitternachtsstunde stattfand, sieht man zuweilen neben Maria eine Kerze brennen. Vielleicht ist auch das auf vielen Bildern erscheinende Bett dadurch zu erklären. Die Künstler dachten sich dann Maria während der Nacht im stillen Kämmerlein betend. Tizian läfst Maria die Hand erheben, um sich gleichsam vor dem von Gabriel ausgehenden Licht zu schützen. — Selten fehlt auf mittelalterlichen Bildern zwischen Maria und dem Engel die Lilie, das Symbol jungfräulicher Reinheit. Italienische Meister (z. B. Memmi) gaben dem Engel statt des Stabes oder Szepters einen Oelzweig, ja eine Palme in die Hand.

Neues suchen unsere Künstler. Viele meinen, religiöse Stoffe seien aufgebraucht! Freilich, neue Entdeckungen, vollständig neue Auffassung kann ein christlicher Maler dort nicht erwarten. Er ist und bleibt gehalten innerhalb des Stromes der Ueberlieferung. Selbst in ihm kann er sich nicht beliebig weit zurückversetzen, darf er nicht den Gang der Entwicklung und Klärung der Dogmen oder der geschichtlichen Auffassung der Offenbarungs-Thatsachen unberücksichtigt lassen. Freiheit bleibt ihm aber doch noch. Zeigte diese kurze Skizze nicht, in wie vielfach wechselnder Art die einfachste Szene der heil. Geschichte sich behandeln lasse. Der Sohn Gottes selbst bezeugt, Gottes Wahrheit bleibe in Ewigkeit, nicht als todter Buchstabe, sondern wie ein lebendiger Quell, der alt und doch immer neu und frisch emporsprudelt. Die Regeln der christlichen Ikonographie sind keine starren, unbeugsamen Gesetze, sondern nur Fingerzeige, welche die Wege weisen; aber dem Maler nicht verwehren, in vorsichtiger und ruhiger Weise bessernd und fördernd der Entwickelung zu dienen. Ja die Kunst ist im Kleinen und Grofsen, im Einzelnen und Ganzen eine Blume. Langsam entfaltet sie sich. Vorsichtig behandelt erblüht sie immer reicher in Form und Farbenpracht.

Steph. Beifsel S. J.

Gothisch oder Romanisch?

(Briefe an einen Freund.)

Die Frage wird für unsere kirchlichen Neubauten in der letzten Zeit recht brennend. Es mehren sich die Neubauten im sogen. romanischen Stil, und mit vielen Gründen weifs man die getroffene Wahl zu rechtfertigen. Auch in dieser Zeitschrift ist die Frage mehrfach berührt und in theilweise entgegengesetztem Sinne entschieden worden: während der Eine den gothischen Stil allein als berechtigt anerkennt, bricht der Andere eine Lanze für die Gleichberechtigung des romanischen. Folgende Ausführungen dürften für die Beurtheilung dieser wichtigen Frage nicht ganz werthlos sein. Sie beruhen auf vor längerer Zeit geschriebenen Briefen, und sollen darum auch hier in ungezwungener Form wiedergegeben werden.

Erster Brief.

Lieber Freund! Sie theilen mir mit, dafs Sie sich nunmehr entschlossen haben, Ihre neue Pfarrkirche im romanischen Stil zu erbauen. Sie geben mir zugleich die namentlich von Ihrem Architekten angeführten Gründe an, wollen aber, bevor die Skizze ausgearbeitet werde, meine Meinung hören.

Meine Ansicht will ich Ihnen ganz offen sagen: Ich bedauere Ihren Entschlufs und hoffe, dafs Sie, da es noch Zeit ist, von demselben wieder zurückkommen werden. Da Sie aber so liebenswürdig waren, mir die Gründe für Ihre Entscheidung anzugeben, so halte ich es für meine Pflicht, Ihnen ausführlich auf dieselben zu antworten. Greifen wir für heute denjenigen heraus, welcher, wie mir scheinen will, die Entscheidung herbeigeführt hat, nämlich: der romanische Stil sei viel billiger als der gothische.

Wo es sich um einen monumentalen Bau handelt — und das soll ein Kirchenbau auch in den bescheidensten Verhältnissen noch sein —,

darf die Billigkeit gewifs nicht für sich allein den Ausschlag geben, ist aber unter unseren heutigen Verhältnissen immerhin sehr wohl in Betracht zu ziehen. Die Billigkeit der romanischen Bauten würde also dieser Bauweise eine gewisse „ökonomische" Berechtigung für unsere Zeit verleihen können. Aber wie verhält es sich dann thatsächlich mit dieser Billigkeit?

Der gothische wie der romanische Stil ist in seiner entwickelten und auch jetzt fast ausschliefslich angewandten Form wesentlich Gewölbebau, und von diesem Gesichtspunkte aus müssen die beiden Stile in Vergleich gesetzt werden.

Wie Sie wissen, ist das romanische Kreuzgewölbe aus der gegenseitigen Durchdringung zweier halbkreisförmigen Tonnengewölbe entstanden. Die in Folge der Durchdringung entstehenden diagonalen Gräte bilden eine halbe Ellipse, deren Höhe sich zur Breite wie 5 : 11 verhält. Da nun unsere mittelalterlichen Baukünstler nicht die Mittel besafsen, solche Gewölbe nach Art der alten römischen Kunst wie aus einem Gufs, als ein in sich selbst unveränderliches, unbewegliches Stück herzustellen, — vielmehr ihre Wölbungen aus Steinen zusammenstellen mufsten, deren schiebende und drückende Kräfte nur zum geringen Theil durch den Mörtel gebunden werden konnten —, so mufsten sie vor allen Dingen die Diagonalgräte, welche zum gröfsten Theil die Last des Gewölbes zu tragen hatten, zu stärken suchen. Dies wurde auf mancherlei Weise versucht. Man gab die schwache Linie der flachen Ellipse auf und bildete die Diagonalen kreisförmig; dadurch aber kam, auch wenn kein voller Halbkreis angewandt wurde, der Scheitel des Gewölbes bedeutend höher zu liegen, so dafs das ganze Gewölbe sich der Kuppelform näherte. Um den Unterschied auszugleichen, stelzte man die Gurten; dadurch aber entstanden wieder neue Schwierigkeiten, deren Lösungsversuche allerdings ein glänzendes Zeugnifs von dem Scharfsinn der Baukünstler geben, wenn sie auch nicht vollkommen befriedigen können. Alle diese Versuche — deren Fortschritt man am besten in den westfränkischen Reichen verfolgen kann — fuhrten dann endlich zu der vollen, klaren, befriedigenden Lösung im gothischen Rippengewölbe. Die tragenden Gräte erhielten nun eine ihrer Aufgabe entsprechende Selbstständigkeit und Kraft, indem sie als Rippen ausgebildet wurden; die übrigen Gewölbetheile aber spannten sich als leicht kuppelförmig gestaltete Kappen zwischen sie. Das war ein technischer und ästhetischer Triumph des freien Geistes über die Schwerfälligkeit des Stoffes.

Das romanische Gewölbe ist demnach eine Entwickelungsstufe zwischen dem starren Massengewölbe der Römer und dem in verschieden geformte Glieder aufgelösten, gothischen Rippengewölbe. Sein Unterschied vom römischen Gewölbe besteht wesentlich darin, dafs es keine einheitliche starre Masse ist, sondern aus Theilen besteht, welche gegeneinander stützen und drängen. Sein Unterschied vom gothischen besteht darin, dafs seine Theile trotz der verschiedenen Thätigkeit noch gleich gestaltet sind, ja gerade die tragenden Glieder verhältnifsmäfsig am schwächsten ausgebildet sind.

Mit dem Fortschritt zum Rippengewölbe war verbunden der Fortschritt vom Halbkreis zum Spitzbogen, und hierin lag die Befreiung von einem Banne, den die romanischen Baumeister völlig zu brechen nicht vermocht hatten. Ueber eine bestimmte Linie läfst sich nur ein Halbkreis errichten, aber eine ungezählte Menge von Spitzbogen verschiedener Höhe; umgekehrt kann ein Halbkreis von bestimmter Höhe nur über eine Linie errichtet werden, während Spitzbogen gleicher Höhe grofsen Spielraum bezüglich der Bestimmung der Grundlinie bieten. Daher war nun die Möglichkeit gegeben, über jeder nicht quadratischen, ja nicht einmal viereckigen Grundfläche feste und schöne Gewölbe von beliebigen Höhen zu spannen. Wie begierig würden jene früheren romanischen Baumeister, die sich von der beengenden Fessel des Quadrates losringen wollten und sich dadurch in allerlei andere Schwierigkeiten stürzten, nach dem gothischen Gewölbe gegriffen haben, wenn zu ihrer Zeit schon diese Frucht vieler einzelner, immer weiter gehender Versuche, reif gewesen wäre.

Wie also das gothische Gewölbe, weil es die Aufgabe der einzelnen Gewölbetheile auch sinnfällig darstellt, höhern ästhetischen Werth hat als das romanische, so hat es auch durch den Spitzbogen höhern praktischen Werth, indem es volle Freiheit in der Grundrifsbildung gewährt.

Und nun eine kleine Rechnung! Fürchten Sie aber keine Zahlen, nur die Grundlinien der Rechnung will ich angeben! Vergleichen wir ein halbkreisförmiges romanisches und ein spitzbogiges gothisches Gewölbe über derselben quadratischen Grundlage. Da das gegenseitige Ver-

haltnifs dasselbe bleibt, so betrachten wir statt des Diagonalbogens einfach einen Gurtbogen. Nehmen wir an, dafs die Wölbsteine in dem romanischen und dem gothischen Bogen von gleicher Gröfse und gleichem Gewicht sind, so ist von vornherein klar, dafs der gothische Bogen je nach seinem Ueberschufs an Höhe einige Steine mehr haben wird, dafs aber die Richtung seiner Fugen weiter von der senkrechten Linie entfernt bleibt als bei dem romanischen. Jeder Wölbstein wirkt durch seine Schwere nach unten, zugleich aber nach dem Gesetze des Keiles seitlich schiebend auf den nächstfolgenden Stein. Die eigene Schwere des Steines wird dabei vermehrt durch das auf ihm ruhende Gewicht der Kappentheile, die Kraft mit der er seitlich drückt, ist überdies um so gröfser, je mehr sich die Fugenrichtung der senkrechten Linie nähert. Der zweite Stein leitet den empfangenen Druck weiter und gibt seinen eigenen dazu, und so fort. Daraus ergibt sich, dafs das ganze Gewölbe mit der Summe des Gewichtes seiner Theile senkrecht die Widerlager (d. i. die stützenden Mauern) belastet und mit der Summe der Schubkräfte sie nach aufsen umzustürzen bestrebt ist. Die Diagonale aus beiden Kräften gibt Gröfse und Richtung des wirklichen Gewölbedrucks an. — An dem Widerlager wirkt dieser Druck wie an einem Hebel, dessen Drehpunkt der äufsere Fufs der Mauer ist, während der Angriffspunkt der Kraft an jener Stelle (noch innerhalb des Bogens) liegt, wo der senkrechte Druck in Verbindung mit der Reibung dem wagerechten Drucke nicht mehr das Gleichgewicht halten kann.

Da nun im gothischen Gewölbe die Fugen weit weniger senkrecht stehen als im romanischen, so ist zunächst der Angriffspunkt näher nach der Mitte gerückt (der angreifende Theil also kleiner) und ferner der Ueberschufs der schiebenden Kräfte über die senkrecht lastenden weit geringer, die Richtung des gesammten Gewölbedrucks also der Senkrechten näher. Hieraus ergibt sich dann wieder, dafs ein gothisches Gewölbe weit geringerer Masse der Widerlager bedarf als ein romanisches. Dabei habe ich noch verschiedene Umstände, die zu Ungunsten des romanischen Gewölbes sprechen, nicht erwähnt z. B., dafs die Stabilität des halbkreisförmigen Bogens einen gröfseren Querschnitt fordert, oder dafs gerade die am meisten seitlich drückenden Steine auch den meisten Zuwachs an Kraft durch die Kappen erhalten, und zwar wegen der andern Konstruktionsweise im romanischen Gewölbe noch in erhöhtem Mafse.

Die Widerlagermasse ist also im romanischen Stil bedeutend gröfser, als im gothischen und erfordert darum bei sonst gleichen Verhältnissen gröfsere Kosten. Das ist doch wohl klar.

Nun sind aber die Verhältnisse keineswegs gleich, sondern zeigen einen weitern Vorzug auf Seiten der Gothik. Im romanischen Stil besteht das Widerlager aus einer Mauer, die vielleicht an den Angriffsstellen durch ein äufseres Mauerband oder eine innere Vorlage verstärkt, im Uebrigen aber gleichartig behandelt ist. Es ist nun wohl einleuchtend, dafs diese Mauer mit ihrem vollen Gewichte dem Schub der Gewölbe nur soweit entgegenwirkt, als sie selbst eine unzertrennliche Masse darstellt. Das ist in der Längsrichtung der Mauer nur auf kurze Strecken der Fall; je weiter vom Gewölbeanfang die Mauer sich hinstreckt, desto mehr verliert sie demnach an Werth als Widerlager. Eine an sich genügende Gesammtmasse könnte nämlich nicht verhindern, dafs gerade der dem Schub am meisten ausgesetzte Theil aus der Mauer hinausgedrängt würde. Daraus ergibt sich, dafs die Mauer an der Angriffsstelle eine gewisse Dicke haben mufs, welche in der ganzen Länge nicht nöthig ist. Im romanischen Stil wurde sie aber mehr oder weniger für die ganze Mauer beibehalten. Freilich hat man versucht, diese Massen zu überwinden, zu beseitigen, und die Versuche sind oft geistreich; gelungen und in vollem Mafse gelungen sind sie erst in der Gothik.

Hier stellt man nämlich das benöthigte Stück Mauer quer an eben die Stelle, wo es den Gewölbeschub aufnehmen mufs (d. i. als Strebepfeiler) und kann nun den übrigen Theil der Mauer so leicht behandeln, als andere Rücksichten es gestatten. Es ist einleuchtend, welche grofse Materialersparnifs hierin begründet ist. — Aber es kommt noch etwas hinzu. Nach dem Gesetz des Hebels ist Gleichgewicht vorhanden, wenn die auf den Hebel im entgegengesetzten Sinne wirkenden Kraftmomente gleich sind. Diese aber sind gleich den Produkten aus der Kraft und der senkrechten Entfernung des Drehungspunktes von der Kraftrichtung. Da nun in dem quergestellten Pfeiler ein weit mehr geneigter Hebelarm vorhanden ist, als in der romanischen Mauer, sein Drehungspunkt sich

also der Richtungslinie der Schubkraft mehr nähert, so folgt, dafs er auch an und für sich einer weit geringeren Masse bedarf, um den gleichen Widerstand zu leisten. Er braucht aber nicht einmal den gleichen Widerstand zu leisten, weil ja das Kraftmoment des Schubes beim gothischen Gewölbe, wie oben gezeigt, geringer ist als beim romanischen.

Wenn Sie sich einmal die Kostenberechnung einer einfachen Kirche angesehen haben, so wird es Ihnen nicht entgangen sein, einen wie grofsen Theil in derselben die Mauerarbeiten ausmachen, und daraus können Sie schliefsen, wieviel unter sonst gleichen Verhältnissen durch die gothische Konstruktion erspart wird.

Ich sage unter sonst gleichen Verhältnissen, denn das ist klar: eine gothische Kirche mit reichen Bündelpfeilern, verwickeltem Mafswerk, Fialen u. dgl. wird sicher theurer, als eine armselige romanische Kirche mit nackten Mauern. Anderseits bietet aber bei gleichen Verhältnissen die Ersparnifs an Mauermasse mehr als genug, um noch einigen Schmuck anzuwenden, den man sich in dem romanischen Bau versagen müfste. Man führt zwar gerne die Mafswerke, Strebepfeilerabdeckungen u. dgl. in's Feld, um die Kostspieligkeit der Gothik zu beweisen, aber ich bitte Sie, rechnen Sie selbst einmal nach, wie wenig die paar Pfeilerabdeckungen gegen die Mauermasse in's Gewicht fallen. Und was die Mafswerke angeht, so sind die in den ganz einfachen Verhältnissen ja nicht einmal nöthig. Die Gothik bietet auch, abgesehen von diesen Dingen, noch so viele Vortheile in der Freiheit und Schmiegsamkeit der Grundrifsbildung und des Aufbaues, in der klaren Betonung der architektonischen Glieder, dafs sie auch in den einfachsten Verhältnissen, ja gerade in solchen, dem romanischen Stile weit überlegen ist. Beherrscht ein Architekt freilich den gothischen Stil nicht, ist er genöthigt, die Gedankenarmuth durch prunkvolle Zier zu ersetzen, so mag er immerhin behaupten, dafs sein gothischer Bau theurer werden mufs als ein romanischer, aber er schiebt da eben seine Mängel dem Stile zu, dessen Geist er noch nicht erfafst hat.

Ich glaube, im Vorstehenden nachgewiesen zu haben, dafs die Behauptung, man baue im romanischen Stil billiger, ganz und gar unbegründet, dafs vielmehr das Gegentheil wahr ist. Bin ich dabei vom Gewölbebau ausgegangen, so gilt dasselbe doch auch, wenngleich nicht in demselben Mafse, bei ungewölbten Bauten. Auch da ist nicht abzusehen, worin etwa eine romanische Ausführungsweise billiger sein sollte.

Bis hierhin war nur vom Bauwerke als solchem die Rede. Nun mufs aber dasselbe auch im Innern ausgestattet werden. Und da wird nun, vom Standpunkt der Billigkeit aus betrachtet, die Sache für den romanischen Stil erst recht ungünstig. Doch darüber ein ander Mal.

Zweiter Brief.

L. Fr.! Sie geben also zu, dafs an und für sich romanische Bauten nicht billiger, vielmehr eher theurer zu stehen kommen als gothische. Damit ist aber der Hauptgrund, den Sie für die Wahl des romanischen Stils für Ihre Pfarrkirche geltend machten, gefallen.

Aber Sie greifen die Frage weiter auf und behaupten, gestützt auf die soeben in der „Zeitschrift für christl. Kunst« erschienenen Ausführungen von Krings (III. Jahrg. Heft 12), man brauche ja keineswegs gröfsere Mauerstärken, indem man jetzt mit leichterem Material wölbe, auch wohl einer romanischen Kirche leichte Strebepfeiler ansetzen dürfe, ja diese sogar entbehrlich machen könne durch geschickte Verwendung von Walzeisen.

Zunächst würde dies noch nicht für den romanischen Stil sprechen, sondern nur den oben ausgeführten Gründen einen Theil ihres Gewichtes nehmen.

Aber ich möchte doch fragen: Was für ein Bauwerk kommt denn bei solchem Verfahren heraus? Gewifs eher alles Andere, als ein monumentaler Bau. Das Erste, was man von einem solchen verlangen mufs, ist doch, dafs er wenigstens allein stehen könne. Eine Kirche ist doch wesentlich ein Steinbau, keine Eisenkonstruktion; wenn aber die wesentlichen Elemente des Bauganzen von vornherein ihrem Zwecke so wenig entsprechen, dafs sie durch fremde Zuthat — das ist hier das Eisen — zusammengehalten werden müssen, so ist das eine Bettelei, eine Karrikatur, aber kein Monument.

Doch sehen wir hiervon ab. Verdient denn ein solcher Bau überhaupt den Namen romanisch? Kann man sich, um ihn zu rechtfertigen, auf die grofsartige Schönheit unserer herrlichen romanischen Dome des blühenden romanischen und des Uebergangsstils berufen? Mit nichten.

Romanisch nenne ich die ganze Bauweise des germanischen Mittelalters vor dem Auftreten der Gothik, aber nicht jeder Verwendung einzelner damals gebräuchlicher Formen. Der romanische Stil trägt ganz entschieden das Gepräge des Massigen, während ihm gegenüber der gothische Bau wesentlich sich als Gliederbau kennzeichnet. Darin liegt gewifs für den romanischen Stil eine Unvollkommenheit, aber darin liegt auch seine Eigenthümlichkeit und, sage ich sogar, zum grofsen Theil seine Schönheit. Gebe ich aber einmal so wesentliche Merkmale des Stiles auf, dann bin ich nicht mehr berechtigt, meine Erzeugnisse mit demselben Namen zu bezeichnen.

Gewifs, jene alten Kirchen machen einen überwältigenden Eindruck durch die ernste, hehre Majestät der mächtigen, kräftig geschiedenen, in geheimnifsvolles Dämmern eingehüllten Hallen im Innern, wie durch die breitgelagerten mannigfaltig gruppirten thurmreichen Massen im Aeufsern. Solch' ein Bau

Eine „Kirche, wo die Pfeiler
Wie gebannte Hünen ragen,
Die das schwere Steingewölbe
Keuchend auf den Schultern tragen",

trägt eine gewisse Schönheit an sich, welche dem leichten, luftigen Bau der spätgothischen Pfarrkirche abgeht.

Nun vergleichen Sie — ich sage nicht mit jenen Domen — sondern mit einfachen romanischen Kirchen, deren wir ja im Rheinland so viele noch besitzen, unsere sogenannten romanischen der neuesten Zeit. Gerade das, was die ergreifende Majestät der alten ausmacht, jene stille, weihevolle Ruhe der Architektur, jene bescheidene und doch so wirkungsvolle Harmonie der kräftigen Massen, das fehlt den neueren fast gänzlich. Diese in dem weiten öden Raum verlorenen schwindsüchtigen Pfeiler stehen in einem seltsamen Widerspruch zu den weitgeschwungenen schweren Bögen und der kahlen Mauerfläche, jene weiten Fensteröffnungen gähnen uns wie hungernd aus den papierenen Mauern an, welch letztere unter dem scheinbar schwer lastenden Gewölbe zusammenzuknicken drohen — und das soll Andacht wecken oder ästhetische Befriedigung gewähren? An dem unvollkommeneren Stil hält man fest, aber seine Schönheit streift man ihm ab. Das ist nicht berechtigt und kann nicht berechtigt sein. Allerdings sind an manchen alten Bauwerken die Bautheile so massig, dafs eine Verringerung ohne Gefährdung des Charakters möglich und darum zulässig erscheint. Aber das ist doch nur bis zu einem gewissen Grade der Fall. Geht man darüber hinaus, so tritt man in unlösbaren Widerspruch mit dem Stile selbst. Will man also romanisch bauen, so mufs man sich an die Formensprache des mittelalterlichen romanischen Stiles nicht nur, wenn ich so sagen soll, in einzelnen Wörtern und Satzkonstruktionen, sondern in dem ganzen Laut- und Wortbildungssystem und der ganzen Syntax ihrem wesentlichen Inhalt nach anschliefsen. Vereinzelt geschieht das ja auch, und die obige Schilderung modern-romanischer Kirchen gilt gewifs nicht von allen neueren Bauten. Es wäre darum nunmehr zu untersuchen, ob denn — das Vorhandensein der entsprechenden Geldmittel vorausgesetzt — der wirkliche romanische Stil unter unsern heutigen Verhältnissen neben dem gothischen berechtigt oder vielleicht gar demselben vorzuziehen sei, oder ob sich nicht etwa der romanische Stil unserer fortgeschrittenen Technik entsprechend weiterbilden liefse. Darüber nächstens. (Forts. folgt.)

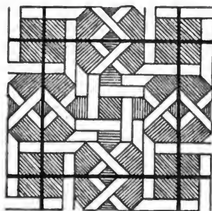
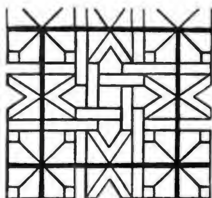
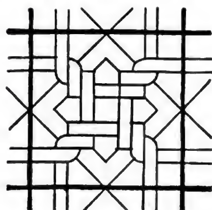
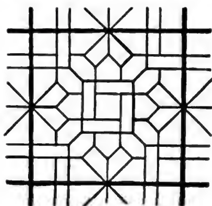
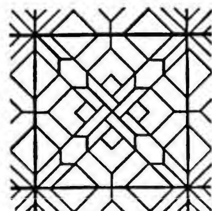
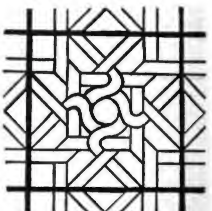
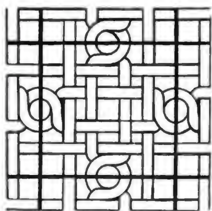
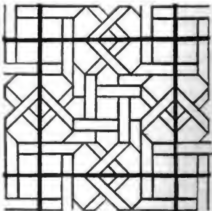
Essen. J. Prill.

Fensterverbleiungen aus der Kirche der Ursulinerinnen zu Maaseyck.

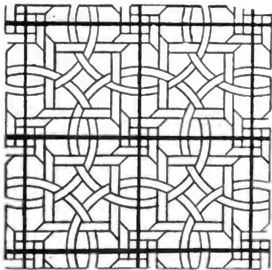
Mit 11 Abbildungen.



inen eigenthümlichen Reiz bietet das geistreiche Spiel mit geometrischen Linien, welche in stetem Wechsel und doch in streng gebundener Art eine Fläche füllen und beleben. Von den ersten Anfängen der Kultur bis hinauf zu den glanzreichsten Zeitabschnitten geläuterter Kunst zierten sie in stets wechselnden Formen die Erzeugnisse der menschlichen Hand. Mäander und Akanthusranken sind treue Begleiter antiker Kunstwerke. Nicht zufrieden mit rein geometrischen Motiven, brachten die antiken Künstler auch die Naturformen, besonders Blätter und Blumen in leichter und gefälliger Art zu Lagen

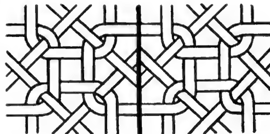









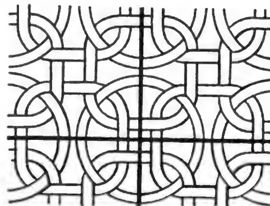
und Windungen, welche der Kreis und die Spirale bestimmte. Irisches Flechtwerk giebt den abendländischen Initialen der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends ihren Charakter; blumiges Rankenwerk füllt die Ornamente der besten Zeiten romanischer Kunst; ohne Maſswerk konnten die gothischen Meister seit der Bluthezeit dieses Stiles nicht arbeiten. Auch die spätern Jahrhunderte versuchten in neuer Weise das alte Spiel weiterzuführen. Fenster, Fuſsböden und Schränke, Kleider, Teppiche und Behänge, Gläser und Krüge, Alles ist mit der Zeit geziert worden durch geometrische Muster, die entweder rein verwandt oder mit pflanzlichen, thierischen und menschlichen Formen gemischt wurden.



Einfach und anspruchslos traten besonders in den letzten Jahrhunderten in den Fenstern verbleite Muster auf. Die hier gebotenen stammen aus der Kirche der Ursulinerinnen zu Maaseyck, dem Geburtsort der groſsen Malerfamilie van Eyck, unweit Maestricht. Die Kirche gehörte, als jene Verbleiungen entstanden, den Franziskanerrekollekten. An den Gebäuden des Klosters und der Kirche stehen die Jahreszahlen 1600, 1647 und 1655. Das Wappen eines Kurfürsten von Köln aus dem Hause Bayern, welches über dem Altare steht, zeigt, daſs Ernst oder Ferdinand oder Maximilian oder Joseph, welche zu Köln und Lüttich 1583 bis 1723 als Bischöfe regierten, das Kloster durch Geschenke unterstützten. Einer derselben mag auch jene Fenster geschenkt oder zu deren Herstellung beigetragen haben.

Einige der hier abgebildeten Muster sind nur aus geraden Linien, andere aus Linien und Kreisen zusammengesetzt. In allen ist der vom Flechtwerk eingenommene Raum nicht viel kleiner als der Hintergrund, worauf ersteres liegt. Dies Verhältniſs des Flechtwerkes zum Hintergrund, das etwa 2 : 3 oder höchstens 1 : 3 beträgt, einzuhalten, ist eines der ersten Erfordernisse, um solche Muster wirkungsvoll zu machen. Wiegt der Hintergrund zu sehr vor, so wird das Ganze mager; ist das Flechtwerk zu breit, so entsteht Unklarheit und Verwirrung.





Die Maaseycker Fenster sind, der Armuth ihrer Besitzer entsprechend, einfach weiſs. An vielen Orten, z. B. in der Michaelskirche zu Burtscheid, hat man dem Grund eine andere Farbe gegeben, doch so, daſs Grund und Streifenwerk im Tone wenig auseinanderliegen. Reiche und vielfache Farben werden von so einfachen Mustern selten ertragen. Ein Gegensatz zwischen der anspruchslosen Zeichnung und dem in die Augen springenden Farbenwechsel wirkt nur zu leicht bäurisch roh.

Besonders für Sakristeien dürften solche Muster Verwendung verdienen. Sie werden nicht zu theuer und machen jedenfalls einen würdigeren Eindruck als gewöhnliche Scheiben.

Steph. Beiſsel S. J.

Bronzeschmuck aus der Völkerwanderungsperiode.

Mit 8 Abbildungen.

Ungefähr drei Fünftel des Weges von Wien nach Budapest bezeichnet die Eisenbahn- und Dampfschiffsstation Uj-Szöny (spr. Ssön). Uj bedeutet Neu; Ó-Szöny oder Alt-Szöny liegt, wo einst Brigetio zu Anfang des II. Jahrh. n. Chr. als römische Kolonie gegründet wurde.

Bei den Nachgrabungen kommen dort allerhand merkwürdige Dinge zum Vorschein, z. B. Idole und Geräthe aus Hirschhorn geschnitzt, mit eigenthümlichen Büsten in hohem Relief, die Gesichter durch sehr stark ausgebildeten Unterkiefer charakterisiert, und stets in Nischen gestellt. Diese Schnitzwerke werden von den Einen als höchst verdächtig angesehen und bereiten Anderen viel Kopfbrechens, weil sie sich vorderhand noch in keinem der vorhandenen Fächer unterbringen lassen wollen. Glücklicher sind wir mit den zahlreichen Schmuckstücken aus Bronze daran: die gehören „unbestreitbar" in die Gruppe Völkerwanderungskunst. Viel ist damit allerdings auch noch nicht gewonnen; aber wir werden uns wohl noch einige Zeit gedulden müssen, bis eine nähere Bestimmung möglich wird. Jetzt vermehrt die Fülle von Funden, die von Südrufsland bis Skandinavien gemacht werden, nur unsere Verlegenheit. Wenn nur die Schaaren, die dem Anschein nach aus ihrer östlichen Heimath Kunstfertigkeiten und Stilformen mitbrachten, Tagebücher über ihre Wanderungen geführt hätten, damit wir wenigstens feststellen könnten, welche Horden und wann und wo sie auf römische Kultur stiefsen, und mit dieser die eigene vermählten, was Erzeugnifs des Bodens, auf dem es gefunden wird, und was weit hergebrachte Handelswaare ist!

Immerhin kann es von Nutzen sein, zu den vielen Beispielen, die namentlich der französische Archäologe J. de Baye aus Rufsland, Skandinavien, Ungarn, Deutschland, Frankreich, England in Zeitschriften und Einzelpublikationen zusammengestellt hat, weitere Beiträge zu liefern, die theils Uebereinstimmungen mit jenen, theils Abweichungen aufweisen. In diesem Sinne lege ich hier eine Auswahl von Fundstücken aus Ó-Szöny vor, die das Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien in neuerer Zeit erworben hat. Manches Andere an Fibeln u. dgl. unterscheidet sich nicht von dem allbekannten. Bemerkenswerth ist, dafs an den Gewandschliefsen fast ausnahmslos die Nadel fehlt, und Rostspuren verrathen, dafs sie aus Eisen gewesen sind. Aus Bronze ist sie an einer Fibel mit sogenanntem Falldorn, und ein Exemplar einer Fibel in Rohgufs scheint für das Vorhandensein einer Werkstatt an Ort und Stelle zu sprechen. Die künstlerisch behandelten Schmucksachen haben zumeist „Email der Barbaren"; eine Ausnahme machen ein in der Mitte ausgebrochenes Rund mit konzentrischen Kreisen aus Silberdraht und das reicher entwickelte in Fig. *h* abgebildete Schmuckstück mit vier blattförmigen Löchern und zierlichem Rankenornament ebenfalls aus Silberdraht, der stellenweise zu Blättern ausgehämmert ist. Dies Stück hängt in einem ziemlich rohen, nicht völlig geschlossenen Bronzeringe. Das kreuzförmige Schmuckstück (Fig. *g*) mit gebogenem Ansatz, einem Loch in der Mitte und gepunztem einfachen Linienornament entspricht in der Hauptsache einem von de Baye (Note s. quelques antiquités decouv. en Suède in den »Mémoires de la Soc. nation. des Antiquaires de France«, t. L. 1890) mitgetheilten Kreuz, dessen vierter Arm jedoch wie die anderen gestaltet ist. Dieses Kreuz soll für Bornholm charakteristisch sein.

Die eingeschmolzenen Emailblümchen sind härter als die (in den meisten Fällen weifse) Schmelzmasse, in die sie gebettet sind. So weit es der Zustand der Verwitterung erkennen läfst, herrschen für diese Figürchen Blau und Grün vor. Dagegen ist das Roth, ob es als Rechteck (Fig. *b* und *d*), als Rosette oder als Mittelpunkt einer solchen (beides in Spuren an Fig. *a* zu erkennen) vorkommt, kalt aufgetragen, ebenso der grünblaue Grund über den Bögen von Fig. *b*. Aber auch zwischen Blau und Grün besteht noch ein Unterschied, indem das letztere öfter verschwommene Umrisse zeigt, also mit dem Weifs in Flufs gerathen sein mufs.

Nicht bei allen getraue ich mich eine Vermuthung über ihre Bestimmung auszusprechen.

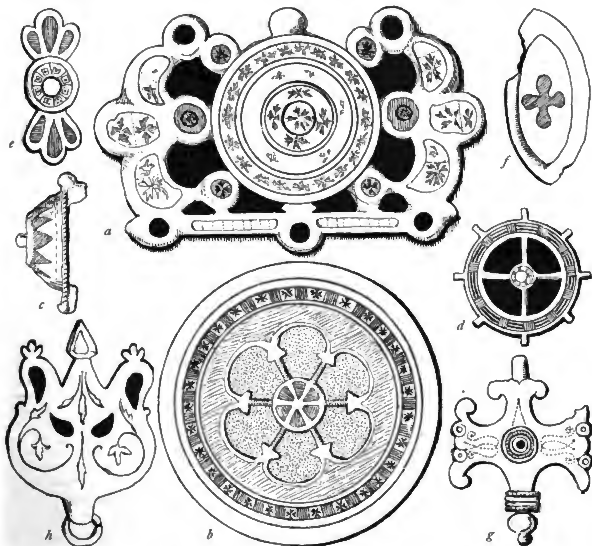
Fig. *a* werden wir wohl als Pferdeschmuck ansehen müssen. Die fünf runden Löcher dürften dazu gedient haben, den Zierrath auf Leder zu befestigen, während die übrigen Oeffnungen das Leder durchscheinen liefsen. Bei den Rosetten ist die Farbenfolge von der Mitte an ge-

rechnet: Grün, Blau, Roth (nur noch schwache Spuren), Blau mit rothen Mittelpunkten, Grün, Blau mit rothen Mittelpunkten.

Die grofse Scheibe (Fig. *b*) dürfte die nämliche Verwendung gehabt haben. Sie besteht aus zwei Platten. Die obere bildet in der Mitte eine sechsseitige, abwechselnd blau und gelbroth gefärbte Pyramide, von der sechs geriffelte Speichen ausgehen. Zwischen diesen und den

Das sehr zierliche Mühlrad (Fig. *d*) scheint zum Aufnähen bestimmt gewesen zu sein. Die Randverzierung besteht aus drei blauen Kreisen, die von rothen Rechtecken unterbrochen werden.

Fig. *e* ist wiederum die Platte einer Fibel, die beiden palmettenartigen Seitentheile mit blauem und rothem Email, der Kreis in der Mitte mit winzigen rhombischen Körperchen weifs und dunkelblau.



Bögen zeigt sich die mit dünnem Golde belegte untere Scheibe. Der Raum über den Bogenstellungen ist, wie erwähnt, grün und theilweise ergänzt. In der Umrahmung wechseln schwarzblaue Rosetten in weifsem Grunde mit rothgefärbten Vierecken ab.

Fig. *c*, eine Gewandschliefse in Gestalt eines abgestumpften und mit einem Knopfe bekrönten Kegels über geriffeltem Rande, hat grüne Zacken.

Die oblonge Scheibe (Fig. *f*) hat ein grünes Emailkreuz.

Fig. *g* u. *h* sind oben beschrieben worden. (Die Abbildungen zeigen die natürliche Gröfse.)

Bronzeschmuck mit Einlagen von rothem Glase über geprefster Silberfolie, die bekanntlich den Ostgothen zugeschrieben werden, kommen an der untern Donau vor, scheinen aber bei Ó-Szöny bisher nicht gefunden worden zu sein.

Wien. **Bruno Bucher.**

Nachrichten.

Auf der 38. General-Versammlung der Katholiken Deutschlands in Danzig

wurde in der Sektion für christliche Kunst auch über unsere Zeitschrift verhandelt im Anschlufs an einen vom Grafen Sierakowski u. A. gestellten Antrag des Inhaltes, dafs die Versammlung eine Empfehlung der »Zeitschrift für christliche Kunst« beschliefsen möge. Professor Dr. Dittrich hatte den Antrag zu begründen.

Derselbe verwies im Allgemeinen auf seinen am Tage vorher in der öffentlichen Sitzung gehaltenen vortrefflichen und mit grofsem Beifall aufgenommenen Vortrag über religiöse Kunst, in welchem er unsere Zeitschrift warm empfohlen und u. A. darauf hingewiesen hatte, dafs das Bischöfl. Ordinariat der Diöcese Ermland genehmigt habe, dafs jede Pfarrei dieselbe auf Kosten der Kirchenkasse beziehe. Der Vortragende fügte noch hinzu: das Kunsthandwerk befinde sich in ähnlicher Lage, wie das Handwerk überhaupt. Wie dieses durch die Maschine im Bunde mit dem Kapital ruinirt werde, so jenes durch die bekannten „Kunstanstalten", in welchen alle möglichen kirchlichen Gegenstände massenhaft produzirt werden. Dafs bei Anschaffung solcher Dutzendwaaren keine Rücksicht auf den individuellen Charakter des Bauwerkes genommen werden könne, sei selbstverständlich, und darunter leide die so nothwendige Einheitlichkeit in der Ausstattung der Kirchen. Man müsse darauf hinarbeiten, frei und individuell schaffende Künstler zu gewinnen und dieselben durch Aufträge unterstützen, damit die kirchliche Kunst aus der Abhängigkeit von kapitalistischen Unternehmungen befreit werde, in welcher sie unmöglich gedeihen und sich entwickeln könne. Was der Förderung dieser frei schaffenden Kunst diene, habe Anspruch auf Unterstützung, so namentlich die »Zeitschrift für christliche Kunst«, welche die Neubelebung der letzteren auf ihre Fahne geschrieben habe und zur Mitwirkung berufen sei, dieselbe in die richtigen Bahnen zu lenken. Propst Szadowski (Königsberg) unterstützte den Antrag und beleuchtete insbesondere die Herstellung der so viel begehrten Kreuzwegstationsbilder, welche von der Massenproduktion — in Oeldruckbildern, Thon oder gar Gypsabgüssen, oft in den verzweifeltesten Gestalten und Formen — fast vollständig beherrscht werde. Der Antrag Sierakowski wurde einstimmig angenommen.

Meckel.

Die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst"

hat die durch ihre Satzungen vorgesehene jährliche Generalversammlung der Inhaber von Patronatsscheinen am 14. September zu Bonn im Borromäushause unter der Leitung des Freiherrn Dr. Clemens von Heereman gehalten. — Zuvörderst gab der Vorsitzende dem Schmerze Ausdruck über den Verlust, welchen der Vorstand erlitten habe durch den Tod von zwei wackeren, um die Sache der christlichen Kunst und namentlich auch der Zeitschrift hochverdienten Mitgliedern, des Stadtpfarrers Münzenberger und des Professors Kotthoff, die eine grofse Lücke zurückgelassen hätten. — Eine Auszeichnung sei der Vereinigung zu Theil geworden durch die Wahl seines Vorstandsmitgliedes, des Hochwürdigsten Herrn Prälaten Professor Dr. Simar, zum Bischof von Paderborn. — Sodann wurden die durch zwei Referenten bereits vorgeprüften Bilanzen über das finanzielle Ergebnifs des dritten Jahrganges wie des ersten Semesters vom vierten Jahre vorgelegt und dem Schatzmeister Decharge ertheilt. — Nachdem auf den Vorschlag des Vorsitzenden der Hochwürdigste Herr Prälat Dr. Simar zum Ehrenmitgliede des Vorstandes erhoben war, wurden die in dem letzteren nunmehr auf drei gestiegenen Vakanzen durch die Herren Professor Dr. Dittrich in Braunsberg, Konvikts-Direktor Dr. Düsterwald in Bonn und Professor Dr. Schrörs in Bonn wieder ausgefüllt. — Ueber die Leitung, Haltung, Aufgaben der Zeitschrift fanden im Anschlusse an die Mittheilungen und Vorschläge des Herausgebers sehr eingehende und anregende Verhandlungen statt. Die Richtung der Zeitschrift wurde in alleweg sehr anerkennend beurtheilt und allseitig vollkommen gebilligt. — Der Wunsch des Herausgebers, über die Aesthetik der christlichen Kunst, über den gegenwärtigen Stand der religiösen Malerei in Deutschland, über die moderne Kunst überhaupt, wie sie namentlich auf den gröfseren Ausstellungen in die Erscheinung tritt, und über andere zeitgemäfse, aber schwierig zu behandelnde Themate bald nach Inhalt wie Form bedeutende Studien bringen zu können, fand lebhafteste Zustimmung. — Die durch den Vortrag des Professors Dr. Dittrich in Danzig gebotene Anregung in Bezug auf gröfsere Vorsicht und Gewissenhaftigkeit bei den jetzt so häufig vorkommenden Restaurationen von alten Bauwerken wurde freudig begrüfst, besonders aber der Klage beigestimmt über die Zunahme, welche das Fabrik-Unwesen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, insoweit es sich namentlich um die Ausstattung der Gotteshäuser handele, in neuerer Zeit erfahren habe. — Den Hochwürdigsten Herren Bischöfen wurde für die angelegentlichen Empfehlungen der Zeitschrift, welche im letzten Jahre wiederum erfolgt waren, zumeist sogar von der Genehmigung begleitet, die Kosten des Abonnements der Kirchenkasse zu entnehmen, der wärmste Dank ausgesprochen, zugleich aber auch das Bedauern zum Ausdrucke gebracht, dafs von dieser Erlaubnifs bisher blofs in sehr beschränktem Mafse Gebrauch gemacht worden sein könne, da die Anzahl der Abonnenten nur eine ganz unbedeutende Vermehrung erfahren habe. Diese aber sei im Interesse der Sache höchst wünschenswerth und von dem Klerus um so zuversichtlicher zu erwarten, als die Zeitschrift gerade ihren Interessen, welche doch mit denjenigen des Kirchenbaues und der Kirchenausstattung identisch seien, eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Sorge zuwende.

DR. P. ALBERT KUHN, O. S. B.,
PROFESSOR DER AESTHETIK UND KLASSISCHEN LITTERATUR.

ALLGEMEINE KUNST-GESCHICHTE

DIE WERKE DER BILDENDEN KÜNSTE

VOM STANDPUNKTE DER

GESCHICHTE TECHNIK AESTHETIK

Mit über 1000 Illustrationen und mehr als 120 ganzseitigen artistischen Beilagen in Typographie, Lithographie, Lichtdruck und in reicher polychromer Ausführung.



EINSIEDELN UND WALDSHUT
DRUCK UND VERLAG VON BENZIGER & CO.
TYPOGRAPHEN DES HEILIGEN APOSTOLISCHEN STUHLES
PÄPSTLICHES INSTITUT FÜR CHRISTLICHE KUNST

NEW-YORK, CINCINNATI, CHICAGO. BENZIGER BROTHERS.
1891



Leo PP. XIII.

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. Ea quae Nobis misisti specimina operis quod scribere es aggressus de universali artis historia, libenter, ac benigno animo excepimus. Hoc sane inceptum tuum Nobis commendat cum argumenti gravitas et amplitudo, tum summa illius opportunitas; plurimi enim interesse arbitramur ut ea de re fuse scienterque pro eius dignitate agatur a catholicis viris religione aeque ac doctrina praestantibus, ne harum disciplinarum cupidi eas haurire cogantur e fontibus inquinatis. Iam vero et praedicta specimina et alia scripta a Te pridem edita et nobilis qua flores fama certam Nobis fidem faciunt tales fore reliquas operis partes, qualia eius fuerunt initia. Quapropter non modo volentes annuimus rogationi tuae et sollertium editorum ut Nobis dicatum opus istud in lucem prodeat, sed Nobis etiam gaudemus, quod per hosce libros ea cernimus confirmatum iri, quae alias palam testati sumus, quum Ordinem cui Te addixisti multa ornavimus laude, utpote nominis de studiis artium optimarum, quam de religione egregie meritum. Macte igitur animo et alacriter opus propositum perage. Deus interim Tibi propitius adsit sapientiae suae luminibus et tua secundet incepta; dum Nos huiusce favoris auspicem Apostolicam Benedictionem Tibi, Dilecte Fili, et industriis operis tui editoribus peramanter impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die II Iunii anno MDCCCXCI, Pontificatus Nostri decimo quarto.

Leo PP. XIII.

Dilecto Filio
Doctori Alberto Kuhn O. S. B.
Einsidlam

Papst Leo XIII.

Geliebter Sohn, Gruss und apostolischen Segen! Die Uns vorgelegten Proben von der allgemeinen Kunstgeschichte, welche Du zu schreiben begonnen, haben Wir gerne und wohlwollend entgegengenommen. Dein Unternehmen empfiehlt sich Uns ja sowohl durch die Wichtigkeit und den Umfang des Gegenstandes als auch durch die ganz besondere Zeitgemässheit desselben, denn Wir halten es für sehr wichtig, dass katholische, mit religiösem Sinn und Bildung begabte Männer diesen Gegenstand in ergiebiger und gründlicher Weise, wie er es verdient, behandeln, damit diejenigen, welche diese Zweige studieren wollen, nicht aus trüben Quellen zu schöpfen gezwungen sind. Die oben erwähnten Proben, die früheren von Dir herausgegebenen Schriften und Dein vorzüglicher Ruf geben Uns die Gewissheit, dass auch die übrigen Teile des Werkes so ausfallen werden wie die Anfänge. Daher entsprechen Wir nicht nur gerne Deiner und der strebsamen Herausgeber Bitte, dass das Werk mit der Widmung an Uns erscheinen dürfe, sondern Wir freuen uns auch, weil wir in dergleichen Werken die Verwirklichung dessen sehen, was Wir an anderer Stelle, als Wir den Orden, dem Du angehörst, mit hohem Lobe auszeichneten, offen ausgesprochen haben, dass sich derselbe nämlich ebenso auf dem Felde wissenschaftlicher Studien als auch auf dem Gebiete religiöser Wirksamkeit hervorragende Verdienste erworben habe. Mit frohem, frischem Mute vollende also das begonnene Werk. Gott stehe Dir gnädig bei mit dem Lichte seiner Weisheit und segne Dein Unternehmen, während Wir als Pfand Unseres Wohlwollens den apostolischen Segen Dir, geliebter Sohn, und den unternehmenden Herausgebern Deines Werkes in Liebe erteilen.

Gegeben zu Rom bei St. Peter am 2. Juni 1891, im vierzehnten Jahre Unseres Pontifikats.

Leo P. P. XIII.

Dem geliebten Sohne
Doctor Albert Kuhn, O. S. B.
Einsiedeln.

Vorwort zur Kunstgeschichte.

Werden die kurzen kunſtgeſchichtlichen Ueberſichten und Leitfaden in Abzug gebracht, ſo bleiben nicht viele Kunſtgeſchichten etwas größern Umfangs übrig, welche die Werke der drei bildenden Künſte aus allen Zeiten und Völkern beſprechen. Sehr zahlreich ſind dagegen allerdings die Monographien und Specialwerke, welche die Kunſtleiſtungen einzelner Perioden, Völker oder Künſtler behandeln. Hier wie dort, überhaupt in allen Richtungen, hat die Kunſtwiſſenſchaft in neuerer und neueſter Zeit außerordentlich Gediegenes und Tüchtiges geleiſtet.

Der *Standpunkt*, den die einzelnen Werke vertreten, iſt ein ſehr verſchiedener, und gerade in dieſer Beziehung dürfte zwiſchen ihnen eine neue Kunſtgeſchichte noch ganz wohl Platz finden.

Das Objekt der Kunſtgeſchichte ſind die *Kunſtwerke*.

Berückſichtigen wir nur die Hauptſtrömungen in der Auffaſſung der Kunſtwerke, ſo fallen zwei vor allem ins Auge, die rein *hiſtoriſche* und die *äſthetiſche*.

Unſere Zeit iſt jeder philoſophiſchen Auffaſſung und Betrachtung auf allen Gebieten des Wissens abhold. Sie wendet ſich mit ganzer Liebe dem Vorliegenden und Gegebenen zu, um dasſelbe in ſeinem Entſtehen und Werden, in ſeiner Entwickelung und Blüte, in den Uebergängen und Neubildungen unter kulturellen und örtlichen Vorbedingungen und Einflüſſen zu ſtudieren. Es iſt dies die rein *geſchichtliche*, aber in dieſer Hinſicht möglichſt allſeitige Auffaſſung der Kunſt, welche in den meiſten und gediegenſten neuern kunſtwiſſenſchaftlichen Werken vertreten wird. Sie hat ſich ſehr hohe Verdienſte erworben. Sie hat das Werden und den Entwickelungsgang der Kunſtperioden und Kunstrichtungen aus den erſten Anfängen und oft fernliegenden Urſachen abgeleitet und erklärt, den Kreis der Kunſtobjekte, über welche ſich das Studium ausdehnt, außerordentlich erweitert, deren Betrachtung geſchärft und vertieft, eine Menge neuer Entdeckungen gemacht, frühere landläufige Anſichten abgethan und korrigiert. Es ſei beiſpielsweiſe nur an die ägyptiſche, altchriſtliche, byzantiniſche Kunſt, an die Anfänge der karolingiſchen überhaupt der germaniſchen Kunſt erinnert. In allen dieſen und in vielen andern Gebieten und Fragen hat die hiſtoriſche Auffaſſung und Betrachtung zu neuen Ergebniſſen geführt, durch welche viele frühere herkömmliche Anſichten umgeſtoßen, berichtigt, erweitert, ergänzt wurden.

Die hiſtoriſche Auffaſſung und Betrachtung liegt, wie bemerkt, auf allen Gebieten des Wiſſens in der Richtung und im Geiſte unſerer Zeit. Eine Kunstgeschichte, welche dieſer *hiſtoriſchen Auffaſſung* ſchon einzig aus dieſem Grunde, aber auch um ihres innern Wertes willen nicht gerecht wird, erfüllt ihre Aufgabe nicht.

Um in dieſer Beziehung allen berechtigten Wünſchen und Erwartungen zu entſprechen, haben wir der *hiſtoriſchen Auffaſſung* und *Betrachtung* den weitaus größten Raum gewidmet. Einerſeits wird den einzelnen Stilperioden, Schulen und Richtungen eine geſchichtliche Ueberſicht vorausgeſchickt, welche die in der allgemeinen Zeitlage, in dem Kulturzuſtand und in den örtlichen Verhältniſſen liegenden Bedingungen zuſammenfaßt und die Werke der Kunſt immer aus dem Boden der Zeit herauswachſen läßt. Es lag uns vorzüglich daran, in der Anſchauung des Leſers die Kunſt niemals von der Welt- und Kulturgeschichte zu trennen. An dieſe orientierenden Ueberſichten ſchließt ſich gewöhnlich die Zeichnung des Entwickelungsganges an, den die Kunſt in einer Periode durchgemacht. Zum dritten wurde der Aufführung und Beſchreibung der Denkmale ebenfalls möglichſt viel Platz eingeräumt, ſo daß die hiſtoriſche Auffaſſung zu ihrem vollen Rechte kommt.

Eine andere Frage iſt es: ſoll die Auffaſſung eine *rein* hiſtoriſche ſein? iſt dieſe einzig und allein berechtigt? darf ſie in einer Kunſtgeſchichte ausſchließlich vertreten ſein? Entgegen einer vielfach herrſchenden Anſicht verneinen wir dieſe Fragen entſchieden.

Soll das Kunſtwerk etwas Schönes darſtellen und in ſeiner Vollendung den Begriff des Schönen annähernd verwirklichen, ſo muß, wer ein Kunſtwerk beurteilen oder ein Kunſturteil auf ſeinen Wert prüfen will, vor allem wiſſen, was *ſchön* iſt, ferner was *Kunſt* im allgemeinen iſt, was die *einzelne Kunſt* leiſten kann und ſoll u. dgl. Auf dieſe und ähnliche Fragen giebt die *Aeſthetik* oder die *Wiſſenſchaft vom Schönen* Antwort.

Der Gefchmack und der Sinn für das Schöne find Gaben der Natur, welche wie andere angeborene Talente der Schulung und Ausbildung bedürfen. Daß einer, der fich eine klaffifche Bildung angeeignet hat, bei reicher natürlicher Begabung, befonders bei einem ausgefprochenen Sinne und Gefchmack für das Schöne, durch das jahrelang fortgefetzte Studium und Betrachten der Kunftwerke zu einem fichern äfthetifchen Urteil gelangen kann, läßt fich fchon begreifen. Einen äfthetifchen Kurs macht ein folcher aber auch durch auf autodidaktifchem Wege. Der größte Teil felbft unter den Strebfamften und den Gebildeten ift aber nicht in der glücklichen Lage, dies auf gleiche Weife zu thun. Für diefe muß eine kurze gedrängte äfthetifche Einführung, müffen ferner äfthetifche Exkurfe in der eigentlichen Kunftgefchichte durchaus willkommen fein.

Um auch diefem Zwecke und diefer Aufgabe zu genügen, haben wir im erften Bande der eigentlichen Kunftgefchichte eine Aefthetifche Vorfchule vorangeftellt, welche die wichtigften Fragen über das Schöne und die Kunft behandelt. Ebenfo gehen den einzelnen der drei bildenden Künfte, der Architektur, Plaftik und Malerei, äfthetifche Einleitungen voraus, welche fich im befondern auf die Werke, Aufgaben und Leiftungen diefer Künfte beziehen. Endlich ift in der Gefchichte der einzelnen Perioden und Abfchnitte immer ein Exkurs eingefchaltet, welcher über die äfthetifche Bedeutung der zugehörigen Kunftwerke Auffchlüffe geben foll.

Man hat von der äfthetifchen Auffaffung gefagt, daß fie ein überwundener und veralteter Standpunkt fei. Die äfthetifche, fchonwiffenfchaftliche Auffaffung des Kunftwerkes kann fo wenig veralten als das echte Kunftwerk felbft, fo wenig als die hiftorifche Auffaffung. Weit entfernt einander auszufchließen, findet die eine Auffaffung ihre Ergänzung durch die andere. Die hiftorifche und äfthetifche Kunftkritik unterftützen und ergänzen fich, aber fie decken fich keineswegs. Die hiftorifche Richtung urteilt relativ nach der gefchichtlichen Entwickelung einer Kunft und ihrer Motive; fie weift nach, aus welchen Einflüffen, fremden und eigenen Beftandteilen die Kunft diefer oder jener Epoche hervorgegangen; das einzelne Motiv wird auf fein Entftehen, feine Anfänge und feine Weiterbildung zurückgeführt. Die äfthetifche Betrachtung urteilt abfolut, das ift allgemein, nach dem wefentlichen Schönheitswert, welcher in einer Kunftrichtung und in ihren Leiftungen liegt, im einzelnen wie im ganzen. Die hiftorifche Kritik fieht oft große Fortfchritte und anerkennt eine bedeutende Leiftung im gefchichtlichen Gang der Entwickelung, wo die Aefthetik, welche nach allgemeinen unabhängigen, unveränderlichen Schönheitsgefetzen wägt und wertet, weniger günftig urteilen kann. Die hiftorifche Kritik beruht hauptfächlich auf analytifchem, antiquarifchem, gelehrtem Wiffen, die äfthetifche Wertung vorwiegend auf der Kenntnis der Gefetze des Schönen und dem Gefchmacke oder dem Gefühle für das Schöne. Beide Richtungen leiften einander die koftbarften Dienfte und ergänzen, wie bemerkt, einander, find aufeinander angewiefen und fordern einander, aber es ift doch gut, daß fie auseinander gehalten werden, und wenn fie, fachlich einander durchdringend, im Geifte des Urteilenden getrennt bleiben.

Außer dem hiftorifchen und äfthetifchen Standpunkt fordert in der Kunftgefchichte ein drittes feine Rechte, die Technik.

Die finnenfällige Form des Kunftwerkes ift einerfeits durch die Idee, den Grundgedanken beftimmt, welchen es verkörpert, anderfeits aber auch durch den Stoff, aus dem es befteht, durch die Mittel und Werkzeuge, mit denen es erftellt wird, durch die äußern Bedingungen, z. B. des Ortes, und der befondern Zwecke, von denen es abhängig ift, kurz, durch das, was fich auf fein materielles Werden und Entftehen bezieht, und was wir unter dem Worte Technik zufammenfaffen. Es ift nicht möglich, über ein Werk der Kunft ein umfaffendes, billiges und gerechtes Urteil abzugeben, ohne daß einer wenigftens im allgemeinen weiß, wie, womit, wofür es unter der Hand des bildenden Künftlers entftanden ift. Würde dies immer beachtet, fo könnte man nicht, wie dies oft der Fall ift, dem Maler, dem Kupferftecher, dem Holzfchneider, dem Mofaiciften etc. zumuten, was von ihren betreffenden Künften, nach Maßgabe der Zwecke und Stoffe und Mittel, gar nicht gefordert werden darf.

Um dem Lefer auch in diefer dritten Beziehung das Nötige zu bieten, ift in der Aefthetifchen Vorfchule ftets auf die Technik Bedacht genommen worden, wie denn die praktifche Anfchauung darin durchaus vorherrfcht. Ferner ift in den einzelnen Abfchnitten und Perioden, wo es nur immer ratfam fchien, ein kurzer Exkurs der Technik gewidmet.

Hiftorifch, äfthetifch, technifch — unter diefen drei Beziehungen follen die Kunftwerke in unferm Buche betrachtet werden. Die Gefchichte, Aefthetik und Technik find die Triangulationspunkte, von welchen aus wir das Gebiet der drei bildenden Künfte vermeffen möchten.

Die Kunftwiffenfchaft ift keine Geheimwiffenfchaft. In je weitern Kreifen fie belehrend, bildend, anregend und veredelnd wirkt, um fo beffer. Dem Lefer nicht nur eine gewiffe Summe von Auffchlüffen zu bieten, fondern ihn mitten in das Verftändnis und den Genuß des Schönen in den Kunftwerken einzuführen, das war unfer vorzügliches Beftreben. Es foll, wenn wir unfern Zweck erreichen, der Lefer angeleitet werden, felbft auch ein richtiges Kunfturteil zu fällen, über alles aber fich des Schönen zu

freuen, wo immer es ihm begegnet, und feinen bildenden und befreienden Einfluß an fich felbft zu erfahren.

Unfere Zwecke und Ziele gehen aber noch um einen Schritt weiter. Es kommt mancher, der Geistliche wie der Laie, in die Lage, Werke der bildenden Kunft oder der Kunftindustrie religiöfer oder profaner Beftimmung ausführen zu laffen. Solchen wird es erwünfcht fein, durch das Studium einer Kunftgefchichte Einficht in den Kunftbetrieb zu gewinnen und zu erfahren, was in Bezug auf Stil, Auffaffung, Kompofition, Formbildung, Technik etc. befonders zu beachten. Dies wird aber nur eine mit einer folchen Aefthetik verbundene Kunftgefchichte bieten, welche fich nirgends in abftrakten Erörterungen verliert, fondern ftets das Werden und Sein des Kunftwerkes, das ift, um uns fo auszudrücken, feine praktifche und konkrete Seite betont. Es ift schon gefagt worden, daß in der äfthetifchen Vorfchule wie in der eigentlichen Kunftgefchichte diefe Auffaffung mitbeftimmend war. Ich erkläre aber nachdrucklichft, daß damit keineswegs und in keiner Weife einem künftlerischen, oder beffer unkünftlerifchen Dilettantismus und einer Kunftkennerfchaft, die in «drei Stunden» oder gar «in fechzig Minuten» erworben werden kann, Vorfchub geleiftet werden foll.

Was die Gliederung des Werkes betrifft, fo zerfällt es in drei Teile, indem je ein Band einer der drei bildenden Künfte, Architektur, Plaftik und Malerei gewidmet ift. Dem erften Bande wird, wie bemerkt worden, die Aefthetische Vorfchule und die Einleitung zur Architektur vorangeftellt, den beiden andern Teilen die betreffende äfthetifche Einführung zur Bildnerei und Malerei.

Die Einteilungen in den einzelnen Bänden fchließen fich in der Begrenzung der Hauptabfchnitte den Epochen der Weltgefchichte ziemlich genau an. Da die Kunft das Ergebnis und die Blüte des Kulturlebens aller Zeiten ift, fo muß dies felbftverftändlich erfcheinen. Für die Abgrenzung kleinerer Abschnitte innerhalb der großen Epochen und Perioden werden die Gründe natürlich unmittelbar dem Entwickelungsgang der betreffenden Kunft entnommen.

Manch einem wäre es vielleicht willkommener, wenn die Werke der drei bildenden Künfte nicht getrennt behandelt, fondern von Periode zu Periode einander angereiht und zufammengeftellt würden. Allein die getrennte Betrachtung hat auch ihre befonderen Vorzüge. Vor allem erleichtert fie die Ueberficht über den Gang der Entwickelung der verfchiedenen Künfte. Um dem Lefer die Vereinigung der einzelnen Züge zu einem Gefamtbilde für die betreffenden Epochen zu erleichtern, find diefelben möglichft fymmetrifch begrenzt, indem die Stilperioden der Architektur als Grundlage angenommen worden find. Das innere Verhältnis der drei bildenden Künfte zu einander und der gefchichtliche Gang rechtfertigen auch dies.

Die Litteratur über die Kunft einzelner Gebiete ift faft ins Unüberfehbare angewachfen; dennoch dürfen wir dem Leser die Verficherung geben, daß die älteren und neueren Quellen und Gefchichtswerke gewiffenhaft benützt werden. Verzeichniffe der Litteratur folgen den einzelnen Epochen, doch konnten nur die wichtigeren und größeren Werke Aufnahme finden; von zahllosen Specialwerken mußte vollends abgefehen werden.

Zum Glück brauchte fich der Verfaffer keineswegs bloß auf die litterarifchen Quellen zu verlaffen. Die weitaus größte Zahl der in Wort und Bild aufgeführten Kunftwerke find demfelben aus der unmittelbaren Anfchauung bekannt. Verfchiedene Reifen führten ihn wiederholt in die wichtigften Kulturländer und zu den bedeutendften Kunftftätten, nach Italien, Oefterreich, Deutfchland, die Niederlande, England, Frankreich u. s. w.

Was die Darftellung der einzelnen Kunftdenkmale im Bilde oder auch nur deren Befprechung und Erwähnung im Worte anlangt, fo war es bei den uns gefteckten Grenzen felbftverftändlich unmöglich, alles dem Lefer vorzuführen und eine relative Vollftändigkeit anzuftreben. Uebrigens beftehen für einzelne Gebiete Specialwerke in Menge. Maßgebend für die Auswahl der Illuftrationen wie der zu erwähnenden Denkmale war unser dreifacher Standpunkt; das ift, es erhalten in Wort und Bild diejenigen Denkmale den Vorzug, welche in geschichtlicher, äfthetifcher oder technifcher Beziehung befonders merkwürdig und charakteriftifch find. Es ift hierin allerdings fchwierig, jedermanns Wünfchen und Anfichten zu entfprechen, und was Quintilian der Auswahl der griechifchen und lateinifchen Mufterfchriftfteller voranftellte, mag auch im Sinne des Verfaffers gelten: keiner beklage fich, daß dies und jenes ausgelaffen worden, das ihm perfönlich fehr wohl gefällt. Ich weiß ganz wohl, was ich übergehe und verurteile es deshalb gar nicht, — aber es handelt fich eben um eine Auswahl nach beftimmten Gefichtspunkten (Inst. orat. l. X., I, § 45 u. 58).

Schließlich erfülle ich eine sehr angenehme Pflicht, indem ich der Tit. Verlagsbuchhandlung meine befondere Anerkennung ausfpreche; dieselbe befchaffte dem Verfaffer nicht nur bereitwillig manche koftbare Hilfsmittel, fondern brachte auch fehr große Opfer, um dem Werke eine allfeitig würdige und gediegene Ausftattung zu geben.

Stift Einsiedeln im April 1891.

Der Verfasser.

Dr. P. ALBERT KUHN, O. S. B.

ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE.

I. BAND.

AESTHETISCHE VORSCHULE

ALS EINLEITUNG ZUR GESCHICHTE UND ZUM STUDIUM DER BILDENDEN KÜNSTE.

I. TEIL: Lehrfätze aus der philofophifchen Aefthetik.

II. TEIL: Lehrfatze aus der ideell-praktifchen Aefthetik oder der allgemeinen Kunftlehre.

GESCHICHTE DER BAUKUNST.

Aefthetifche Einleitung zur Baukunft.
1. Aegyptifche Baukunft.
2. Chaldaifch-affyrifche Baukunft.
3. Baudenkmale der Perfer, Phönikier, Hebraer & Saffaniden
4. Indifche Baukunft.
5. Chinefifche und japanefifche Baukunft.
6. Baudenkmale in Mexiko, Centralamerika, Peru. Die Urformen.
7. Klaffifche Baukunft der Griechen.
8. Etruskifche Baukunft.
9. Romifche Baukunft.
10. Altchriftliche Baukunft, Bafilikaftil.
11. Byzantinifche Baukunft.
12. Baukunft der Volker des Islam.
13. Romanifche Baukunft.
14. Gotifche Baukunft.
15. Baukunft der Renaiffance, des Barocco, Rokoko und des Klafficismus.
16. Baukunft im neunzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart.

II. BAND.

GESCHICHTE DER PLASTIK.

Aefthetifche Einleitung zur Plaftik.
1. Plaftik der Aegypter.
2. „ „ Chaldaer und Affyrier.
3. „ „ Perfer.
4. „ in Indien und im öftlichen Afien.
5. „ der Hethiter, Phönikier.
6. „ „ Griechen und Romer.
7. „ „ Etrusker.
8. Altchriftliche Plaftik.
9. Plaftik des byzantinifchen Stils.
10. „ bei den Germanen bis zum Ausgang des zehnten Jahrhunderts.
11. Plaftik der romanifchen Stilperiode.
12. Die Plaftik in der gotifchen Stilperiode. Neue Richtung im fünfzehnten Jahrhundert.
13. Die Plaftik in der Zeit der Renaiffance, des Barocco und des Klafficismus.
14. Die Plaftik im neunzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart.

III. BAND

GESCHICHTE DER MALEREI.

Aefthetifche Einleitung zur Malerei.
1. Malerei der Aegypter.
2. „ „ weftafiatifchen Völker.
3. „ „ der Chinesen und Japanesen
4. Antik-klaffifche Malerei der Griechen, Etrusker, Römer.
5. Altchriftliche Malerei, Katakomben- und Mofaik-Malerei.
6. Byzantinifche Malerei.
7. Nordifche Malerei bis zum Ausgang des 1. Jahrtaufends, irifche, altgermanifche, karolingifche Miniaturen.
8. Malerei der romanifchen Stilperiode.
9. Die Malerei der gotifchen Stilperiode. Das fünfzehnte Jahrhundert im Norden.
10. Die Malerei in der Zeit der Renaiffance (italienifches Quattrocento, Cinquecento etc.), des Barocco, des Rokoko und des Klafficismus.
11. Die Malerei im neunzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Bei den Unterabteilungen eines jeden Bandes ift jeweilen ein Verzeichnis der einfchlägigen Litteratur eingefügt.

ANHANG.
1. Alphabetifches Ortsverzeichnis zur Kunftgefchichte.
2. Alphabetifches Künftlerverzeichnis.
3. Technifches Vokabular.
4. Inhalts-Verzeichnis.



HARFNER

Nach „Description de l'Egypte", II. Taf. 91.)

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte *Druck und Verlag von Benziger & Co., Einsiedeln.*

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Oktober 1891.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

IV. JAHRG. HEFT 8.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1891.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglied: Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN). Erwählter Bischof von Paderborn.

Dr. Freiherr CL. V. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor SCHROD (TRIER).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Dr. STRÄTER (AACHEN).
Domkapitular Dr. STRAUB (STRASSBURG).
Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Die „Verkündigung Mariä" im Provinzialmuseum zu Trier

Abhandlungen.



Das Trierer Bild der „Verkündigung Mariä“.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).

Sie dem Trierer Provinzial-Museum überkommene Henner'sche Sammlung enthielt dieses merkwürdige und ausgezeichnete, kleine Triptychon. Früher befand sich dasselbe, von Kugler in seinen »Kleinen Schriften« (II, S. 322) erwähnt, im Gymnasium, ohne dafs über die eigentliche Herkunft desselben etwas bekannt war. Er bemerkt nur, dafs es dem im Berliner Museum befindlichen Bilde der Verkündigung des Hugo van der Goes durchaus verwandt sei. In dem VIII. Bande seines grofsen Werkes (S. 210) vertritt dagegen Schnaase die Meinung, dafs es wohl aus der Zeit des Hugo van der Goes stamme, allein im Typus der Köpfe einen anderen Meister verrathe. In neuester Zeit bemerkt Justi anläfslich der Einordnung der Bilder in das neue Museum, jedoch ohne die Notiz der Oeffentlichkeit zu übergeben, dafs es sich um ein flandrisches Bildchen aus dem Anfange des XVI. Jahrh. handle. Dies ist Alles, was ich, Dank der liebenswürdigen Beihülfe des Herrn Direktors Prof. Dr. Hettner, an Angaben in der Literatur und sonstwo zu finden vermochte. Dennoch verdient das Gemälde die vollste Beachtung, da es sich nicht allein um ein Werk der alten flandrischen Schule, sondern zugleich um ein Bild von hervorragendem Kunstwerth und verhältnifsmäfsig guter Erhaltung handelt.

Im Mittelbilde sitzt Maria, das blonde Haar von einem weifsen Kopftuch bedeckt, bekleidet mit einem blauen Untergewand, mit grauem Pelzbesatz am linken Aermel und umhüllt von einem blauen, goldgesäumten Mantel, welcher etwas auf den vergoldeten Rahmen übergreift und von rechts nach links über den Schoofs hinübergeschlagen ist, vor einem Teppich aus Goldbrokat und auf einer schwarz, weifs und roth gemusterten Decke. In ihren Händen ruht ein aufgeschlagenes, roth eingebundenes Gebetbuch, und unter ihren Füfsen befindet sich ein rothes Kissen. Im Lesen gestört, blickt sie klaren Auges und erwartungsvoll den Engel an, welcher soeben in das Gemach schwebte. Der blondgelockte Engel kündet, das Haupt leicht gegen Maria geneigt, mit erhobener linker Hand und sprechender Geberde, dabei aber voller Ehrfurcht im Blick der überirdisch leuchtenden Augen die Botschaft. Das bläulich-weifse Untergewand fallt über die nackten Füfse in schönen Falten auf den Boden. Ein kostbarer Goldbrokatmantel, welcher leider in den mittleren Theilen stark abgerieben ist, bedeckt, in prachtvolle Falten gelegt, die Gestalt. Die Flügel haben braune Ober- und grau-weifse Unterflächen. Die rechte Hand hält einen Lilienstengel.

Das Gemach zeigt Renaissance-Architektur und braune Marmorsäulen, an deren einer die Lichtreflexe in wunderbarer Weise wiedergegeben sind. Zwischen den Säulen ist eine schmale rothe Kappe mit grünen Fransen angebracht. Hinter dem im Hintergrunde des Gemaches stehenden, mit einem rothen Teppich bedeckten Bette befindet sich ein rother Vorhang. Die offene Thür des Gemaches gewährt einen Einblick in den Hof eines altflandrischen Hauses, über welchem sich ein klarer, leicht bewölkter Himmel wölbt. Im Inneren des Gemaches herrscht ein tiefer, warmer Ton, aus dem sich die beiden Gestalten in grofser Klarheit hervorheben.

Die Seitenflügel tragen in zierlicher, gelber Schrift Worte zur Verherrlichung der Gottesmutter. Dieselben sind auf der linken Tafel stark abgerieben.

Als ich das Triptychon im Jahre 1889 zum ersten und im Herbste des Jahres 1890 zum zweiten Male sah, fesselte mich dasselbe sofort und andauernd. Ich stehe keinen Augenblick an, dasselbe als eine Perle unter den alten Gemälden des Rheinlandes zu bezeichnen. Es ist daher wohl erklärlich, dafs die Frage nach der Herkunft und nach dem Urheber des Gemäldes, worauf keine Jahreszahl, kein Künstlerzeichen, kein Buchstabe hinweist, mich lebhaft beschäftigte. Auf meinen letzten Reisen in Deutschland und in den Niederlanden bin ich

immer wieder auf diese Frage zurückgekommen, und sie hat bei meinen Kunststudien der letzten Jahre mit im Vordergrund gestanden. Ich glaube nun mit Bezug auf dieselbe zu einer zutreffenden Antwort gekommen zu sein, und man möge mir gestatten, meine Ansicht gleich von vornherein klar und bündig auszudrücken.

Das Trierer Bild gehört der altflandrischen Schule aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. an. Entweder ist es dem Memling selber zuzuschreiben, oder es ist unter dessen unmittelbarem Einflufs, unter seiner eigensten Mitwirkung von einem seiner Schüler gefertigt.

Meine Ansicht stützt sich auf ein wiederholtes, eingehendes Studium der Bilder Memling's in den Niederlanden, und sie ist weiter gefestigt worden durch die Betrachtung der in Deutschland befindlichen Bilder desselben Meisters, sowie durch das eingehende Vergleichen einer ausgezeichneten Sammlung von Photographien Memling'scher Gemälde aus dem Besitze des Breslauer Provinzial-Museums, welche mir mit gewohnter Liebenswürdigkeit von der Verwaltung zugänglich gemacht wurde.

Dafs das Bild flandrischen Ursprunges ist, daran hat Keiner gezweifelt, und schwerlich wird Jemand daran zweifeln; allein es ist doch nöthig, zunächst auf die Kugler'sche Behauptung einzugehen, wenn dieselbe auch von Schnaase verworfen und von Justi mit Stillschweigen übergangen wurde. Ich meine die Behauptung, dafs das Bild Verwandtschaft mit dem Bilde des Hugo van der Goes im Berliner Museum habe. Ich habe in den verflossenen Jahren unmittelbar nach dem Besuch der Trierer Sammlung Gelegenheit gehabt, das dem Hugo van der Goes zugeschriebene Gemälde „Die Verkündigung Mariä" zu sehen, allein nicht nur ist der Farbenton dieses Bildes viel kälter, es sind auch die Gesichter viel unschöner. Das Gesicht der Gottesmutter ist geradezu häfslich und eckig und besitzt nicht die geringste Aehnlichkeit mit dem der Trierer Madonna.

Viel ernsthafter ist die Behauptung Justi's zu nehmen, dafs es sich um ein altflandrisches Bild aus dem Anfange des XVI. Jahrh. handle, allein ich glaube, ganz abgesehen von den kommenden Auseinandersetzungen, dafs die Schriftzüge auf dem Triptychon dazu nöthigen, die Vollendung des Werkes in eine frühere Zeit, spätestens in das Jahrzehnt zwischen 1480 und 1490, zu setzen. Die Schriftzüge stimmen, wie ich demnächst nachweisen werde, im Wesentlichen mit den Schriftzügen auf einigen Miniaturen des berühmten *livre d'heures* des Herzogs Philipp des Guten in der Königl. Bibliothek im Haag überein, und dieses Gebetbuch mufs in den Jahren um 1450 herum angefertigt worden sein. Da dasselbe sich nun ferner als in Brügge hergestellt nachweisen läfst, so beweist das, dafs auch das Trierer Gemälde Brügge entstammt, und dort von zünftigen Schreibern der Schule, welche das Gebetbuch für Philipp den Guten anfertigte, auf den Seitenflügeln beschrieben wurde. Damit ist schon aufserordentlich viel gewonnen, insofern als Zeit der Entstehung des Gemäldes die Zeit Memling's festgestellt ist. Es erübrigt somit nur, die Beweise beizubringen, dafs in der That Memling, sei es direkt oder indirekt, der Maler des Bildes ist. Ich neige mich, wie ich alsbald zeigen werde, mehr der ersteren Möglichkeit zu.

Die Figuren Memling's und vor Allem die Madonna haben in den meisten Fällen ein so bestimmtes Gepräge, besitzen so scharf ausgeprägte, immer wiederkehrende Gesichtszüge, und die Art ihrer Wiedergabe ist bis in die kleinsten Einzelheiten eine so übereinstimmend geregelte, dafs daraus nothwendig die Benutzung eines und desselben Modells, wenn auch in verschiedenen Lebensaltern folgt, und dafs man, will man irgend ein Gemälde dem Memling zuschreiben, zuvor alle diese immer wiederkehrenden Einzelheiten sorgfältig zu beachten hat. Ich will damit den Anfang machen und selbstverständlich zunächst die heilige Jungfrau in ihren Eigenthümlichkeiten schildern.

Die Memling'schen Madonnen zeigen in der Regel folgende immer wiederkehrende Gesichtsmerkmale: Hohe Stirn, geschwungene hochstehende Augenbrauen, schmales Kinn, grofse Wangenbreite, tiefe Mundwinkel und eine vorspringende Unterlippe (Kirschlippe). Der Ausdruck ist dabei klar, freundlich und züchtig. Das blonde Haar ist glatt gescheitelt, leicht wellig bis über die Schultern niederfallend und meistens hinter beide Ohren zurückgestrichen.

Alle diese Merkmale zeigt auch die Trierer Madonna, nur ist das Haar nicht hinter die Ohren zurückgestrichen. Darauf ist indefs kein entscheidender Werth zu legen, weil auch die Maria auf dem Altarwerke in Wien das Haar nicht zurückgestrichen trägt.

Die heiligen Jungfrauen Memling's tragen ferner oft ein Kopftuch, so die Madonna in den „sieben Freuden der Maria" (München), ferner die Madonna der Epiphanie in Brügge, sowie die Madonna auf dem Bilde der Anbetung der heiligen drei Könige ebendaselbst. Das weifse Kopftuch erscheint auch bei den Frauengestalten des Lübecker Dombildes, und zwar immer in einer Anordnung, wie auf dem Trierer Gemälde. Freilich will ich dabei nicht unterlassen hervorzuheben, dafs das Kopftuch in der Regel vorn einen gefalteten Saum zeigt, während der Saum auf dem Bilde in Trier einfach und glatt ist.

Wichtige Merkmale, welche für die Urheberschaft Memling's sprechen, finde ich ferner an dem Halse der Trierer Madonna. Ein feines, weifses, schleierartig durchsichtiges Brust- oder Fürtuch bedeckt denselben und läfst nur die mittlere Partie des Halses frei. Dasselbe Brusttuch, in derselben Malweise und Anordnung findet sich bei sämmtlichen mir bekannten echten Madonnen Memling's mit einer einzigen Ausnahme. Es ist das die herrliche jugendliche Gottesmutter in Wien. Memling eigenthümlich ist dann ferner die etwas vortretende Kehlkopfgegend, sowie das leichte Vorspringen der Kopfnickermuskeln. Keiner der Memling'schen Madonnen fehlen diese Merkmale.

Sehr bemerkenswerth sind noch die Hände sämmtlicher Gestalten Memling's, namentlich der Frauen, und auch das Trierer Bild beweist das. Die Hände sind richtig gezeichnet, allein die Finger sind sehr schlank und mager, oftmals sogar selbst im jugendlichen Alter knöchern.

Auch an dem Gewande Maria's finde ich Memling'sche Malweise. Sehr bemerkenswerth erscheint mir das mächtige von rechts her über den Schoofs der Madonna geschlagene Gewandstück, welches nach Art einer Decke mit breiten, etwas eckigen Falten über den Boden sich ausbreitet, ja sogar auf den Rahmen des Trierer Bildes übergreift. Die sitzenden Madonnen Memling's zeigen alle dasselbe, nur bedeckt das Gewandstück bald mehr, bald weniger den Schoofs, selten in so reicher, eigentlich schwerer Faltenfülle, wie auf dem Trierer Gemälde. Doch auch dafür giebt es Beispiele, wie in der Vermählung der heiligen Katharina (Brügge). Von den bei Memling oft wiederkehrenden, mit grauem Pelzwerk besetzten Aermeln sehe ich ab, mache aber besonders auf den gestickten Gewandsaum der heiligen Jungfrau aufmerksam, welcher leider an einzelnen Stellen stark abgerieben ist. Die Stickerei besteht zum Theil aus zusammenhanglosen Buchstaben in der Weise der Eyck'schen und anderer gleichaltriger Gemälde.

Der Engel der Verkündigung. — Der Engel ist soeben in das Gemach geschwebt. Ein in prachtvollen Falten niederwallender Goldbrokatmantel bedeckt das bläulich-weifse Untergewand und zeigt in den wehenden Falten unter dem erhobenen, rechten Arm in durchaus richtiger Weise das eben vollendete Heranschweben.

Diese fliegenden Mantelfalten scheinen auf den ersten Blick der Malweise der angenommenen Zeit der Entstehung des Gemäldes, sowie der Art Memling's zu widersprechen, und auf eine spätere Zeit wie auf einen anderen Maler hinzuweisen, allein, wenn ich auch zugeben mufs, dafs die Wiedergabe ruhiger Falten bei den Malern des XV. Jahrh. die Regel ist, so liegt doch in dieser Abweichung kein Grund vor, die Entstehung des Bildes später anzusetzen, oder dasselbe dem Memling oder seiner Schule abzusprechen. In den „sieben Freuden der Maria" (Pinakothek München) zeigt der Engel am Rande der linken Hälfte der Tafel, welcher den Hirten die Geburt Christi kündet, dasselbe Motiv des eben erfolgten Heranschwebens und des dadurch bedingten Wehens oder Flatterns der hinten niederhängenden Gürtelschleifen des Gewandes.

Viel weniger in der Art Memling's ist die Behandlung des Haares des Engels der Verkündigung. Es ist schwerfällig behandelt und grob gemalt, wobei ich es einstweilen dahin gestellt lassen mufs, ob nicht möglicher Weise eine Uebermalung stattgefunden hat. Immerhin möchte ich doch hervorheben, dafs die Lockenbildung über den Ohren in ähnlicher Weise bei dem in Grau gemalten Verkündigungsengel an der Aufsenseite des Lübecker Dombildes vorkommt, sowie, wenn auch in einer überaus viel zierlicheren Weise, bei dem den Apfel darbringenden Engel des Florentiner und des herrlichen Wiener Bildes. Der Gesichtsausdruck entspricht am meisten dem des Engels, welcher der Maria das Buch darreicht auf dem Bilde der heiligen Barbara des Katharinenaltars zu Brügge. Es gilt das namentlich für die Mundparthie, für die vertieften und leicht gesenkten Mundwinkel und das kräftig ausgeprägte Kinn.

Einer besonderen Beachtung werth ist ferner das Gemach.

Das Gemach ist im Renaissancestil gehalten. Das scheint auf den ersten Blick der Art Memling's zu widersprechen, allein eine Betrachtung der reichen Renaissance-Architektur auf dem Florentiner Bilde und auf dessen Gegenstück aus dem Belvedere zu Wien zeigt, dafs die Formen dieses Baustiles dem Memling durchaus vertraut waren, so vertraut, dafs man entgegen den Ansichten von Crowe und Cavalcaselle annehmen mufs, dafs Memling in Italien selbst sich von dem Geist der Renaissance durchdringen liefs. Im Uebrigen kehrt die Form der einfachen Säulen auf dem Trierer Bilde bei Memling in der Darstellung der heiligen Nacht und auf dem Flügelaltar der Anbetung der heiligen drei Könige in Brügge wieder.

Wunderbar fein ist die Wiedergabe der Reflexe auf der braunen Marmorsäule rechts an der Thür zwischen der Maria und dem Verkündigungsengel. Dieselben heben den warmen Ton, der im Innern des Gemaches herrscht, sehr wesentlich.

Bemerkenswerth erscheint mir auch der aus Marmormosaik gefügte Fufsboden, welcher auf den echten Memling'schen Gemälden häufig und in derselben Malweise erscheint. Dabei ist im Trierer Bilde die Mannigfaltigkeit und Unregelmäfsigkeit des Mosaiks auffallend. Uebrigens zeigt sich dasselbe noch auf anderen Memling'schen Bildern, wie an dem Fufsboden im Bilde der heiligen Jungfrau und der heiligen Ursula vom Ursulaschreine in Brügge.

Der Ausblick aus dem Gemach durch die offene Thür auf den Hof eines vornehmen, altflandrischen Hauses zeugt für den flandrischen Ursprung des Gemäldes. Auch dabei kommen Memling'sche Züge zum Vorschein. Die über der Hofmauer und über ein niedriges, hinter derselben angrenzendes Dach sich erhebenden Bäume stimmen in der Art der Ausführung und in der Wiedergabe des losen Laubes durch Tüpfel mit der Baumzeichnung auf dem Bilde des heiligen Benedikt (Uffizien, Florenz), sowie namentlich auch mit der auf dem Gemälde der Anbetung der heiligen drei Könige (St. Johann, Brügge) überein. Die schlanken Bäume, welche durch das Thor und durch das rechte Fenster der Hütte sichtbar werden, zeigen das deutlich.

Damit hätte ich nun den Versuch, die Herkunft des Trierer Bildes festzustellen, beenden können, allein ich kann es mir bei dieser Gelegenheit nicht versagen, einige Fragen zu berühren, welche mich in den letzten Jahren lebhaft beschäftigt haben, und welche mir recht wohl eine eingehende Erörterung zu verdienen scheinen. Die Fragen lauten:

Welche Bedeutung haben bestimmte Personen in den Memling'schen Gemälden für die Zeitbestimmung derselben? Wer sind diese Personen?

Ich will gleich von vornherein hervorheben, dafs ich unter diesen Personen vor Allem die heilige Jungfrau, Johannes d. T., sowie den durch das Fenster sehenden Mann und den einen Alten auf dem Lübecker Dombilde verstehe.

Die erstere Frage läfst sich verhältnifsmäfsig leicht beantworten, und zwar, wie ich glaube, in dem Sinne, dafs zunächst die Wiedergabe der Gestalt der heiligen Jungfrau in vielen Fällen die Zeitfolge der Gemälde anzeigt.

Die typischen Madonnen Memling's sind einander durchaus ähnlich, aber in verschiedenen Lebensaltern dargestellt. Daraus ziehe ich nicht allein den Schlufs, dafs Memling für die Mehrzahl seiner Madonnen immer dasselbe Modell gebrauchte, sondern dafs es sich auch um eine Persönlichkeit handelte, welche demselben irgendwie nahe stand. Dafür spricht vor Allem die liebevolle, in allen Einzelheiten sich stets gleich bleibende Behandlung der Gestalt von Seiten des Malers. Giebt man dies zu, dann wäre das wundervolle Bild in Wien, Maria mit dem Jesuskinde und dem Stifter, entsprechend der Jugendlichkeit der Madonna eines seiner frühesten bekannten Gemälde, während das Londoner Bild „Maria auf dem Throne mit dem Stifter" weit später, etwa 20 Jahre, anzusetzen wäre, ebenso wie das Bild die „Vermählung der heiligen Katharina" in St. Johann zu Brügge. Letzteres trifft ja auch vollkommen zu, da dieses Gemälde etwa um das Jahr 1478 angefertigt wurde und Memling 1495 starb.

Die Zeitbestimmung der Memling'schen Gemälde gelingt aber noch weit besser, wenn wir uns zugleich die Frage vorlegen, wer ist die heilige Jungfrau und wer sind die anderen immer wiederkehrenden Persönlichkeiten?

Es geht ja die Sage, dafs der durch das Fenster der „Anbetung der heiligen drei Könige" zusehende Mann in St. Johann zu Brügge Memling sei, und ebenso soll Johannes der Täufer auf den verschiedensten Gemälden des Meisters seine Züge tragen. Behauptet wird ferner, dafs die in der linken Ecke des Mittelbildes des im Lübecker Dom befindlichen Flügelaltares mit

den Stiftern zusammen gruppirte Figur, deren Alter auf etwa 60 Jahre zu schätzen ist, Memling darstellt. Mag dem nun sein, wie ihm wolle, Thatsache ist, und die Vergleichung der beglaubigten Gemälde Memling's ergiebt das auf das Allerklarste, dafs nicht allein dieselbe Person zu den verschiedensten Zeiten als Modell für die Madonna genommen wurde, sondern dafs das Gleiche auch mit einer männlichen Person in verschiedenen Lebensaltern der Fall war. Das Merkwürdige dabei ist, dafs, wo diese beiden Personen, wie das gewöhnlich ist, auf den Gemälden Memling's zusammen dargestellt sind, sie stets in den entsprechenden Lebensaltern dargestellt sind, und zwar stets so, dafs derMann höchstens 6 bis 10 Jahre älter erscheint.

Die männlichen Figuren sind: der Adam auf dem Wiener Altarbilde, der heilige Johannes der Täufer auf verschiedenen Gemälden Memling's, der durch das Fenster sehende Mann auf dem Bilde der „Anbetung der heiligen drei Könige" in Brügge, und der etwa sechzigjährige Mann unter den Stiftern auf dem Bilde zu Lübeck.

Auf dem Wiener Gemälde ist der Mann nicht älter wie 30 und nicht jünger als 25 Jahr, auf dem Lübecker ist der Mann etwa 60 Jahr, eher etwas darüber, alt, während das Alter des durch das Fenster sehenden Mannes auf gegen 45 Jahre zu schätzen ist.

Mir erscheint es nun überaus bemerkenswerth, dafs nicht allein der nackte Adam des Wiener Altares ausgeprägt die Gesichtszüge dieses in den verschiedenen Lebensaltern dargestellten Mannes trägt, sondern dafs auch die mit aller Sorgfalt und Liebe, aber durchaus realistisch durchgeführte Figur der Eva in ihrem Gesichte der Prototyp der Memling'schen Madonnengesichter ist und in Gröfse und Gestalt derselben durchaus entspricht. Ich schliefse daraus, dafs diese beiden Gestalten und namentlich der Mann dem Maler durch einen Zeitraum von etwa 40 Jahren die Vertrautesten waren, und unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Sage, dafs der durch das Fenster schauende Mann Memling selbst sei, greifbare Gestalt, und ich scheue mich nicht zu behaupten, dafs in dem Adam des Wiener Bildes, dafs in dem Bilde des Johannes, ferner in dem Bilde des durch das Fenster sehenden Mannes und in dem Bilde des Alten, Memling selber in seinen verschiedenen Lebensaltern dargestellt ist, und dann ziehe ich den weiteren Schlufs, dafs die Eva des Wiener Werkes und die Madonna die Frau Memling's ebenfalls in verschiedenen Lebensaltern ist.

Sind nun alle diese Annahmen mehr wie Vermuthung, und ich glaube, sie sind wenigstens einer eingehenden, ernsten Prüfung werth, so haben wir, wie ich bereits erwähnte, eine überaus werthvolle Handhabe zur Bestimmung der Zeit der Entstehung der einzelnen Gemälde Memling's.

Breslau. C. Hasse.

Die alten Wandmalereien in der Kirche zu Toitenwinkel.

Mit Abbildung.

Man war in Nieder-Deutschland dort, wo ein Beziehen von gewachsenem, für die Bearbeitung mit dem Meifsel geeignetem Gestein zu kostbar, wenn nicht durchaus unthunlich war, für die Errichtung monumentaler Bauten auf die Granitfindlinge angewiesen oder auf die Herstellung mittelst gebrannter Steine. Da der Vorrath von jenen nicht unerschöpflich war, das Material schwer zu bearbeiten und das Mauern mit demselben schwieriger, auch nur die einfachsten Formen damit sich herstellen liefsen, so nahm man bald Ziegel zu solchen zu Hülfe und hat etwa seit Beginn des XIV. Jahrh. den Granit nur zu Sockeln verwendet. Man konnte umsomehr auf ihn verzichten, als das Bauen mit Ziegeln minder kostspielig war, als diese an Dauerhaftigkeit jenem kaum nachstanden, die Herstellung feinerer Details ermöglichten und, sobald Verputz und Glasur zu Hülfe genommen wurden, in der Farbenwirkung den Granit erheblich übertrafen, welche bei Backsteinbauten überhaupt den plastischen Einzelnheiten des Hausteinbaues gegenüber gewissermafsen ein Aequivalent bildet. Wenn aber die Farbe in der äufseren Erscheinung dieser Bauten ein so bedeutendes Moment ausmacht, so konnte man im Grunde von vornherein annehmen, dafs dieselbe in der Herrichtung des Inneren erst recht in Anwendung gebracht worden sei. Aber nur zu muthmafsen

war es; denn wenn man in der Periode der Renaissance angefangen hatte, die Dekoration der Kirchen, welche aus dem Mittelalter überkommen war, im Geschmacke der Zeit zu verändern, so überzog man jene sowohl wie diese Verschlimmbesserungen seit Ende des XVII. oder Anfang des XVIII. Jahrh. durchweg mit Kalktünche, um nach geläuterter Ansicht die mittelalterlichen Gotteshäuser wenigstens einigermafsen zu „Tempeln des Allerhöchsten" umzuschaffen. Nur einige wenige Kirchen an abgelegenen Orten blieben von dieser Mifshandlung verschont, und im Grunde wufste niemand anders, als dafs die Tünche von jeher vorhanden gewesen sei; nur einzelne Archäologen z. B. Kugler (»Pomm. Kunstgeschichte« 1840, Einl.) kannten oder ahnten den wahren Thatbestand. Mecklenburg insbesondere anlangend, so erschien allerdings das Innere der schönen Cistercienser-Abteikirche Doberan seit einer Erneuerung im Jahre 1830 völlig im Rohbau — ob auch schon vor jenem Jahre ist nicht sicher, wenn auch wahrscheinlich —, aber niemand kümmerte sich darum oder zog Folgerungen daraus. Dann entdeckte der Baukonduktor Krüger bei Instandsetzung einer Kirche zu Röbel deren ursprüngliche Innendekoration, und dies gab dem Archivar Lisch Anlafs aufser einem Bericht über dieselbe noch einige andere Beobachtungen in Betreff desselben Gegenstandes zu veröffentlichen (1851) und demnächst die Innenansicht des Chores der gedachten Kirche in ursprünglicher Gestalt mit Erläuterungen bekannt zu machen. (Berl. »Zeitschr. f. Bauwesen« 1855.) Da nun bei dem lebhaften kirchlichen Interesse des damaligen Landesherrn im Schwerin'schen das Kirchen-Restauriren in nur zu lebhaften Schwung kam, so wurden, wo die Bauleiter aufmerksam und theilnehmend waren, manche Entdeckungen gemacht, welche weiteres Licht über die Innendekoration mehrerer Kirchen verbreiteten und ergaben, dafs dieselbe nicht blofs in Ornamenten, sondern auch vielfach in figürlichen Darstellungen bestand.

Die jüngste Entdeckung dieser Art ist die Ausstattung des Chores der Kirche zu Toitenwinkel, Rostock gegenüber gelegen und urkundlich spätestens von 1300 an (in welchem Jahre der Ritter Johann Moltke vom Landesherrn das Patronat erhielt) bis 1677 Hauptsitz der Moltke. Ein günstiges Geschick brachte es mit sich, dafs die Malereien beachtet und gewürdigt wurden, die Mittel bereit gestellt, die Restauration in verständige und geschickte Hände kam, so dafs der restaurirte Chor einen äufserst befriedigenden Anblick bietet und man Verfehltes dankbar übersieht. Der Chor ist rechteckig, mit zwei Kreuzgewölben überspannt und hat in der östlichen Wand drei schmale, durch einen gedrückten Spitzbogen zusammengefafste Fenster, südwärts zwei ebenso angeordnete paarige und diesen gegenüber nordwärts eine Nische, in welche St. Christopher gemalt ist; die zweite wird von einem Epitaph eingenommen. Unterhalb der Fenster zieht sich ein Kaffsims umher. Ober- und unterhalb desselben ist ein 75 *cm* hoher Fries geputzt. Unterwärts des unteren ist ein Teppich in alter Weise mit rothen Ranken auf weifsem Grunde neu ausgeführt und oberhalb des oberen Frieses erscheint die Wand im Rohbau. Auf diese beiden Friese sind nun folgende Darstellungen gemalt, welche auf dem oberen durch stilisirte Bäumchen, auf dem unteren durch thurm- oder thorartige kleine Strukturen von einander getrennt sind.

A. Oberer Fries. 1. Nordseite: a) Die Schöpfung des vierten Tages; b) Schöpfung der Thiere; c) Schöpfung Evas; d) Adam und und Eva neben dem Baume der Erkenntnifs. — 2. Ostseite: a) Die Vertreibung aus dem Paradiese; b) Adam und Eva arbeitend; c) Kains und Abels Opfer; d) der Brudermord; e) Noe erhält Befehl zum Baue der Arche. — 3. Südseite: a) Noe baut die Arche; b) Noe empfängt die Taube; c) Noes Söhne blöfsen des Vaters Scham; d) Abrahams Opfer.

B. Unterer Fries. 1. Nordseite: a) Mariens Verkündigung; b) Maria und Elisabeth; c) Geburt Christi; d) die Verkündigung an die Hirten; e) die hl. drei Könige bei Herodes; f) die Anbetung durch die hl. drei Könige; g) der Bethlehemitische Kindermord; h) die Flucht nach Aegypten. — 2. Ostseite: a) Jesu Kindheit; b) Darstellung im Tempel; c) Jesus unter den Schriftgelehrten; d) Maria und Joseph den Sohn suchend; e) dieselben mit ihm zurückkehrend. — 3. Südseite: a) Die Versuchung mit dem Steine; b) die Versuchung auf den Zinnen des Tempels; e) der Fischzug; d) die Erweckung des Sohnes der Wittwe; e) [Wappen]; f) Christus auf dem Meere; g) Petrus auf dem Meere.

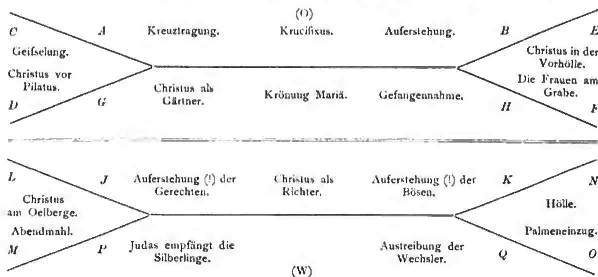
Da der obere Fries von den Fenstern bezw. den Nischen unterbrochen wird, so ist sein Flächeninhalt geringer, als der des unteren.

Fortgesetzt sind diese Darstellungen auf den Gewölben des Chores. Da der Maler hier aber insofern Mifsgeschick gehabt hat, als die Anordnung der einzelnen Bilder der historischen Folge der Vorgänge nicht entspricht, so wird es sich empfehlen, jene durch ein (unten abgedrucktes) Schema darzustellen, dessen erstes Feld durch die umseitig beigefügte, dem Original unmittelbar entnommene Abbildung um so verständlicher wird.

Die Buchstaben *A* bis *Q* zeigen die Figuren heiliger Personen an, welche die Gewölbezwickel einnehmen. *C* und *E* sind St. Laurentz und St. Katharina, vermuthlich die Patrone der Kirche, *P* und *Q* Prophetengestalten ohne persönliche Abzeichen. Die übrigen Buchstaben bezeichnen Apostel und zwar *A* Petrus, *B* Paulus, *D* Andreas, *H* Bartholomäus, *K* Philippus, *L* Mathias, *M* Matthäus, *N* Jacobus d. Ä.; die Attribute bei *F*, *G*, *J* und *O* lassen eine Unterscheidung nicht zu.

Die Malereien sind keine Giotteske oder gar Raphaelische Schöpfungen, sondern ohne Zweifel die anspruchslosen Arbeiten eines ehrsamen Rostocker Malermeisters, der weder eine That thun wollte, noch daran dachte, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern, vielmehr sein Bestes zur Ehre Gottes und, wie es von einem tüchtigen Mitgliede seiner Zunft erwartet wurde, zu thun bestrebt war. Aber der Mann hat es verstanden, nicht blofs in gröfster Klarheit die Vorgänge, welche er zur Anschauung bringen wollte oder sollte, vorzuführen, die Gruppen und Figuren harmonisch zu vertheilen und mit den beschränkten Farbenmitteln, die ihm zu Gebote standen, so umzugehen, dafs dieselben in wohlthuendster Weise wirken und die Bilder nichts weniger als anspruchsvoll sich aufdrängen. Kräftige Umrisse mit sparsamen Binnenkonturen heben die mit Rothbraun in verschiedener Abtönung, Okergelb, grüner Erde (?) und Grau kolorirten Figuren, die sich gut von einander lösen, und die wenigen sonstigen Gegenstände von dem hellen Grunde ab, der kräftig gegen den im Rohbau verbliebenen oberen Theil der Wand absticht. Zusammen mit der gleichfalls restaurirten geschnitzten und vergoldeten, etwa der Zeit um 1500 angehörigen Altartafel machen die Malereien einen überaus würdigen und feierlichen Eindruck, welcher noch bedeutender sein würde, wenn die flaue Verglasung der Fenster nicht so wenig befriedigend wäre.

Dafs die Malereien dem XIV. Jahrh. angehören, ist zweifellos, und dafs sie dem Anfange desselben entstammen, also dem Chore etwa gleichzeitig sind, mindestens höchst wahrscheinlich. Neben die Ostfenster sind oberhalb des oberen Frieses zwei Felder von ungefähr 1 *m* im Quadrat geputzt und auf dasjenige rechts der Moltke'sche Helm mit sechs Pfauenfeder-Wedeln hinter einander, links der Schild der Moltke mit drei schwarzen Birkhühnern in Weifs in Vierpässe eingeschlossen gemalt, und darnach könnte man geneigt sein, die Bilder dem oben Beigebrachten gemäfs, bestimmt gleich nach 1300 zu datiren; allein, wie bereits angegeben, es ist mitten im unteren Friese auf der Südseite ein unbekanntes Wappen angebracht, Topfhelm und Schild neben einander, jener auf drei verbundenen Zapfen je eine Gürtelspange tragend, dieser ein Bäumchen von zwei Gürtelspangen begleitet zeigend, welches nach





seinem Platze viel mehr Ansprüche hat, mit den Bildern in Verbindung gesetzt zu werden, als das Moltke'sche, welches als das der Patronatsinhaber und später angebracht sein könnte. Ein in der nordöstlichen Ecke des Chores oberhalb des Frieses angebrachter Schild der von Micheelstorp scheint aufser Beziehung zu den Bildern zu stehen; das Geschlecht kommt aber nach 1345 nicht weiter vor und somit ist die Malerei zwischen dieses Jahr und 1300 zu setzen.

Bei dem Stande unserer Kenntnifs von der ursprünglichen Ausstattung des Inneren unserer Kirchen darf ich wohl auf die Theilnahme der Archäologen für die vorstehenden Mittheilungen rechnen und hoffe durch dieselben auch den Architekten, wenigstens in Betreff von Neubauten, zu dienen, freilich aber nicht für Restaurationen.

Schliefslich füge ich noch ein Verzeichnifs derjenigen Stellen in den »Mecklenburgischen Jahrbüchern« hinzu, in denen von Dekoration des Innern von Kirchen berichtet wird: Bd. 16 S. 286, Bd. 17 S. 376, Bd. 19 S. 374, 385, Bd. 20 S. 312, Bd. 24 S. 317, 338, Bd. 26 S. 234, Bd. 27 S. 213, Bd. 33 S. 154, Bd. 35 S. 181, 201, Bd. 36 S. 170, Bd. 40 S. 161, Bd. 42 S. 168, Bd. 45 S. 274, 282, Bd. 47 S. 94. Nachrichten von äufserer Bemalung finden sich Bd. 16 S. 293, Bd. 17 S. 385, Bd. 24 S. 312. F. Crull.

Gothisch oder Romanisch?

(Briefe an einen Freund.)

Dritter Brief.

Man darf den gothischen und den romanischen Stil nicht wie zwei Brüder nebeneinander-, auch nicht wie zwei Gegner einander gegenüberstellen. Sie stellen vielmehr zwei aufeinander folgende Stufen innerhalb ein und derselben Entwickelung dar. Der romanische Stil ist der Vorläufer des gothischen, während er dem römischen gefolgt war. In Deutschland kam derselbe zu einem gewissen Abschlufs, einerseits in der flachgedeckten Basilika, anderseits in der gewölbten. Das in den süddeutschen und namentlich den rheinischen Landen zu Gebote stehende Steinmaterial, die hier lebendig gebliebene Ueberlieferung in der Kunst des Gewölbebaues führte zur Errichtung einer grofsen Zahl gewölbter Kirchen, welche bezüglich ihrer Festigkeit vollständig beruhigen konnten. Die etwas massige Anlage widersprach nicht dem Charakter der Zeit, und so schien ein Bedürfnifs nach vervollkommneter Bauweise nicht wach zu werden. Und doch wurde es wach. Wir sehen es an den in den Monumenten noch vorhandenen Versuchen, einerseits sich vom Quadrate loszumachen, anderseits die Massen mehr zu gliedern und aufzulösen. Diesen Bestrebungen verdanken wir viele der reizvollsten und anmuthigsten Bildungen.

Anders in Frankreich. Dort hatte man es nicht bis zu einem vorläufig genügenden Abschlufs gebracht. Man mühte sich weiter und weiter, um mit möglichster Vermeidung grofser Massen doch fest und sicher zu bauen, und so erreichte man schliefslich die Auflösung der Gewölbe in getragene Kappen und tragende Rippen, der Mauern in stützende Pfeiler und zwischengespannte Füllungen, und weiter die ganze Durchbildung des Strebesystems. Zugleich erlaubte die vermehrte Erzeugung des Glases gröfsere Fenster, ja die farbigen Glasteppiche machten sie nothwendig, die grofsen Oeffnungen aber setzte man auf's Glücklichste wieder mit der Mauer in Zusammenhang und Harmonie und stützte zugleich ihre Glasfüllung durch steinernes Pfostenwerk — kurz, das angestrengte Bemühen vieler, ja aller Baukünstler nach möglichster Vervollkommnung der Bauweise führte zum gothischen Stile. Derselbe ist keine Erfindung in dem Sinne, als ob man zufällig auf ihn gekommen, oder als ob einer ihn erdacht habe; sondern er ist das Ergebnifs einer stetigen Entwickelung, deren Verlauf sich jetzt noch aus den Monumenten nachweisen läfst.

Als die neue Bauweise einmal zum Durchbruch gekommen und zu einem vollständigen Stil durchgebildet war, mufsten auch in andern stammverwandten Ländern die Architekten Stellung zu ihr nehmen. Verhielten sie sich ablehnend — wir wollen nur von unsern deutschen Künstlern sprechen —, sagten sie, unser Stil genügt uns? Die Monumente geben Zeugnifs.

Was die Baumeister innerhalb ihrer Bauweise erstrebt hatten, das mufs ihnen der neue Stil wohl geboten haben, er mufs wohl ihrem Ideal entsprochen haben, denn sofort ergreifen sie ihn, ja, ihre noch im romanischen Stil begonnenen Bauten führen sie gothisch weiter. Aber auch ehe der Stil als Ganzes bekannt geworden, übten seine einzelnen Elemente schon ihren Einflufs aus und führten zu jenen uns so eigenthümlich anmuthenden Erzeugnissen des Uebergangsstils, an denen gerade das Rheinland so reich ist. Ist z. B. St. Georg in Limburg nicht schon mehr gothisch als romanisch? Steht nicht das Langschiff des Bonner Münsters in seinem obern Theile bereits auf dem Boden der Gothik? Aber bemerkenswerth ist es, dafs man zuallererst die geistige Durchdringung der Massen, die architektonische Gliederung erstrebte, in der Verminderung der Massen aber erst langsam vorschritt. Verminderung der Massen lag also unsern Künstlern nicht so am Herzen, als Durchdringung und freiere Beherrschung derselben. Vollkommen bot ihnen diese die ausgebildete Gothik. Nachdem sich letztere einmal eingeführt hatte, und so glänzend eingeführt, kam es Niemand mehr in den Sinn, auf die romanische Weise zurückzugreifen — und feinfühlende und abwägende Künstler waren die damaligen Architekten auch.

Wodurch empfahl sich die Gothik? Hauptsächlich dadurch, dafs sie die todte Masse überwand, indem sie dieselbe in Glieder auflöste; und so in ungleich höherem Sinne, als dies dem romanischen Stil gelungen war, im Bau einen lebendigen Organismus zur Anschauung brachte, in welchem jedes Theilchen seine besondere Funktion zum Besten des Ganzen hatte, in welchem jedes seiner besondern Aufgabe gemäfs gestaltet wurde, und gerade die sinngemäfse Gestaltung der eigentlichen Bauglieder wieder zum Grundton des gesammten architektonischen Schmuckes wurde. Dies ermöglichte es dem Künstler, auch dem kleinsten, einfachsten Bau das Gepräge eines Gedankens, einer geistigen Schönheit aufzudrücken. Die Gothik überwand die engen durch Kreis und Quadrat gezogenen Formgrenzen, und konnte sich in freiester Mannigfaltigkeit auch da ergehen, wo nicht grofsartige Gruppirungen oder eine Häufung und verschiedene Anordnung von Thürmen Abwechslung boten. Dazu kam die grössere Anpassung an die praktischen Bedürfnisse, welche immer mehr sich in den Vordergrund drängten, mehr Licht im Innern und doch festes Zusammenhalten aller Bauglieder, freiere Durchblicke und doch keine Schwäche der Konstruktion. Und wenn man erst Prachtbauten herzustellen hatte, wie konnte da gerade die Gothik den wunderbarsten Reichthum entfalten ohne in Ueberladung zu verfallen. Die klare, logische Entwickelung des Bauganzen, die feine Gliederung der einzelnen Theile, die Auszeichnung der wichtigsten Bauglieder selbst durch einen der heimischen Pflanzenwelt entnommenen Blätter- und Blüthenschmuck; wie mufste das den denkenden Künstler begeistern! Wie vollkommen wurden im gothischen Bau mit den Forderungen der Festigkeit zugleich die der Schönheit erfüllt! Und diese Vorzüge des gothischen Stils vor dem romanischen, sind sie im Laufe der Zeit verloren gegangen? oder ist die Schönheit eine andere geworden? An feinem Gefühl für architektonische Formen stehen unsere Vorfahren aus dem XIII. Jahrh. sicherlich nicht hinter uns zurück, an Klarheit und Folgerichtigkeit der Grundsätze übertreffen sie uns. Unser Sinn ist durch die sich so vielfach widersprechenden Eindrücke, welche spätere Zeiten auf uns gemacht haben, verwirrt; unsere Grundsätze sind in der modernen Verschwommenheit und Charakterlosigkeit abgeblafst oder wagen sich nicht mehr zu äufsern. Es ist aber nöthig, dafs wir, wie auf andern Gebieten, so auch auf dem der Kunst wieder anfangen, klar zu denken, und den als richtig erkannten Grundsätzen gemäfs entschieden zu handeln.

Sie werden mir, Verehrtester, hier vielleicht entgegenhalten, dafs ich den Bauten des romanischen Stils ja selbst eine Schönheit zugesprochen habe, welche die spätgothischen Pfarrkirchen nicht haben. Das ist richtig, steht aber mit dem eben Gesagten gar nicht in Widerspruch. Der Glanz des Goldes ist schön und das Farbenspiel im sonnenbestrahlten Thautropfen ist ebenfalls schön; schön ist das Lichtspiel der Meeresfluth im Mondenschein und schön ist die wilde, dunkle Bergschlucht; aber all' diese Schönheit ist beschränkt. Von der unendlichen ewigen Schönheit fällt ein Strahl auf die irdischen Gebilde, auf das Eine mehr, auf das Andere weniger, auf das Eine so, auf das Andere anders. Der romanische wie der gothische Stil haben beide ihre eigenen Schönheiten, alle Schönheiten vereint besitzt keiner;

wir müssen nur fragen, welcher von beiden höhere Schönheit besitzt. Es kann freilich sein, dafs irgend ein bestimmter romanischer Kirchenbau, wie er einmal dasteht, vollkommener und schöner sein kann, als irgend ein bestimmter gothischer Bau. Aber das beweist nichts. Wollen wir ein vergleichendes Urtheil fällen, so dürfen wir nur gleichartige Bauten beider Stile einander gegenüberstellen.

Bei beiden müssen wir uns dann fragen, worin ihre Schönheit besteht, ob dieselbe auf Rechnung des Stiles oder etwa der besondern Fähigkeit des Urhebers oder anderer Umstände zu setzen sei. Die mächtige äufsere Wirkung vieler unserer romanischen Prachtkirchen beruht z. B. auf der Gruppirung der Gebäudetheile, und in Verbindung damit der Anordnung vieler Thürme, die untereinander wieder in harmonischer Beziehung stehen. Das war während der Herrschaft des romanischen Stils sehr beliebt; aber ist es eine wesentliche und ausschliefsliche Eigenthümlichkeit des Stiles? Keineswegs! Wenn man später, zumeist aus praktischen Gründen, auf diesen Thurmreichthum verzichtet hat, so widerspricht derselbe doch gar nicht dem gothischen Stile als solchen, und vereinzelt sind bei gothischen Prachtbauten ähnliche Thurmanlagen vorgesehen worden. Und was die Gruppirung der Gebäudetheile angeht, so ist eine solche in gothischen Anlagen ebensowohl angebracht und geboten als in romanischen. Dasselbe liefse sich sagen über viele architektonische Einzelanordnungen der betreffenden Bauwerke. Man darf also nicht ohne Weiteres alle Vorzüge des einzelnen Bauwerkes auf den Stil, in welchem es errichtet ist, übertragen. Ich möchte Ihnen rathen, einige ganz schlichte Bauten beider Stile von diesem Gesichtspunkte aus zu untersuchen, und sie dann in den andern Stil übersetzt sich vorzustellen, das wird ein klareres Urtheil ermöglichen, als weitläufige Auseinandersetzungen, und wird Ihnen zeigen, wie auch für den schlichtesten, einfachsten Bau der gothische Stil eine gröfsere ästhetische Wirkung ermöglicht, als der romanische.

Damit ist unsere Frage allerdings noch nicht ganz beantwortet. Es ist immer noch zu untersuchen, ob nicht der gröfsern Abwechslung wegen der romanische Stil neben dem gothischen in Geltung und Anwendung bleiben solle. Also darüber im nächsten Brief. (Forts. folgt).

Essen. J. Prill.

Neuentdeckte romanische Wandgemälde in Regensburg.

Vor Kurzem traten anläfslich baulicher Veränderungen in der Dompropstei zu Regensburg Reste von Wandgemälden zu Tage, welche durch ihr Alter und ihre künstlerische Bedeutung hohes Interesse beanspruchen. Dieselben befinden sich an den Wänden der nun leider seit einigen Dezennien in Wohnräume verwandelten Galluskapelle,[1]) deren schönes spätromanisches Portal heute noch die Front des Propsteihauses ziert und das Interesse jedes Kunstfreundes wachruft. An der Westwand im Innern dieser ehemaligen Kapelle sieht man nun nach vorsichtiger Beseitigung des Bewurfes den Heiland, wie er auf einer Eselin sitzend in Jerusalem einzieht, hinter ihm Apostelgestalten. Von rechts her kommen ihm die Bewohner der Stadt entgegen, deren einer sein Gewand auf den Boden breitet. An der Südwand ist die Versuchung Christi in der Wüste dargestellt, von links naht der als Teufel charakterisirte Versucher und zeigt auf drei am Boden liegende Steine, während er in der Hand ein Spruchband hält, dessen Legende leider verwischt ist. Majestätisch steht ihm der Heiland gegenüber, die Rechte sprechend erhoben, in der Linken gleichfalls ein Spruchband mit verwischter Inschrift tragend. Von der rechten Seite schwebt, in geschickter Benutzung der hier durch eine hohe, mit flachem Dreieckgiebel geschlossene Thüre verringerten Wandfläche, ein Engel herbei, der in seinen mit einem Tuche bedeckten Händen dem Heilande ein Brod darreicht. Hinter ihm füllt ein streng stilisirter Baum die rechte Ecke. Den Abschlufs beider Bilder nach unten bildet ein gemalter Fries, der in halbkreisförmig umrahmten Feldern abwechselnd romanisches Laubwerk und Thiergestalten zeigt. Die Technik dieser künstlerisch gut ausgeführten Gemälde ist die aus mittelalterlichen Malereien bekannte. Die Umrisse sind in schlichten kräftigen braunrothen Konturen gezogen, die Felder mit Farben, von denen nur Weifs, Roth und Gelb noch erkennbar sind, gefüllt. Der Gesammteindruck ist ein überaus würdiger und macht den Wunsch rege, es möchte dieser in seinen alten Bautheilen noch gut erhaltene, einst dem Gottesdienste geweihte Raum seiner früheren Bestimmung zurückgegeben und hierdurch ermöglicht werden, einen für die mittelalterliche Kunstgeschichte Regensburgs und Bayerns hochbedeutsamen, dem XIII. Jahrh. angehörigen Gemälde-Cyklus, dessen Spuren in den eben beschriebenen Resten zu Tage getreten sind, in seiner ganzen Entfaltung blofszulegen.

Regensburg. Adalbert Ebner.

[1]) Ueber dieselbe handelte unlängst Prof. Pohlig, »Hauskapellen und Geschlechterhäuser in Regensburg«. I. Theil. Regensburg 1889. (Sonderabdruck aus der »Zeitschrift für bildende Kunst«, Jahrg. 1889.)

Bücherschau.

Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum hl. Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien. Entworfen, ausgeführt und herausgegeben von Dr. Aug. Ritter v. Essenwein, erster Direktor des Germanischen National-Museums in Nürnberg. Mit 36 Tafeln, meist Photo-Litographieen nach den Original-Kartons. Frankfurt a. M. 1891, Verlag von Heinrich Keller.

Das vorliegende Prachtwerk erscheint durch den Zeitpunkt, in welchem es der Oeffentlichkeit übergeben wird, als eine Art von Testament; denn die Zeitungen melden, dafs den Verfasser seine unter dem Uebermafs der Arbeit schon im Alter von 60 Jahren zusammengebrochenen Gesundheitsverhältnisse leider genöthigt haben, seine Stelle am Germanischen National-Museum, dem er volle 25 Jahre vorgestanden hat, niederzulegen, und sie beklagen einmüthig den Rücktritt dieses in der Totalität seiner Eigenschaften geradezu unersetzlichen Mannes. Ja, was hat ihm dieses Museum, dessen Leitung er unter äufserst schwierigen Verhältnissen übernahm, nicht alles zu danken! Der Umfang der Gebäulichkeiten und Sammlungen, das gewaltige Ansehen, ja, die Popularität, welche sie überall geniefsen, ist ganz das Verdienst seines Leiters, dem auch die ungemein mühsame Beschaffung der riesigen und doch immer noch unzulänglichen Mittel fast allein oblag. Und was hat er nicht noch nebenbei geleistet im Dienste der alten wie der neuen Kunst! Wie umfassend war seine literarische Thätigkeit, die er bereits im Jahre 1855 mit dem Werke über »Norddeutschland's Backsteinbau im Mittelalter« eröffnete und ohne Unterbrechung fortsetzte! Und kaum tauchte in Deutschland und mehrfach sogar über dessen Grenzen hinaus eine bedeutungsvolle Frage, zumal auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst, im Sinne des Neubaues und namentlich der Neuausstattung auf, der er nicht näher zu treten veranlafst worden wäre. Vor mehr als einem Vierteljahrhundert begann er bereits seine auf Wände, Fufsböden, Möbel sich beziehenden Ausstattungsarbeiten bei den allerhervorragendsten alten Kirchenbauten, besonders romanischen Stils, wie in (St. Martin), St. Maria im Kapitol, St. Gereon zu Köln, im Dom zu Braunschweig, der Klosterkirche zu Königslutter u. s. w., aber auch gothischen Charakters, wie im Dom zu Köln, der Frauenkirche zu Nürnberg u. s. w. Alles was er in dieser und vielfacher anderweitiger Beziehung (wie durch den Um- und Anbau des Nürnberger Rathhauses) im Norden und Süden Deutschlands geschaffen hat, als der grofse bahnbrechende Meister auf diesem schwierigen Gebiete, steht da als ein gewaltiges Zeugnifs seiner ungemein umfassenden Kenntnisse und seines gewaltigen künstlerischen Könnens.

Als die reifste Frucht derselben darf wohl die Ausstattung von St. Gereon zu Köln bezeichnet werden, und deren Veröffentlichung ist um so freudiger zu begrüfsen, als sie die erste ist, welche der Künstler von den durch ihn selber ausgeführten Arbeiten veranstaltet, so oft auch an ihn das Ansinnen gestellt sein mag, dieselben zum Gemeingut, zumal für die kirchlichen Kunsthandwerker zu machen. Vielleicht ist es gut, dafs er mit der Publikation gerade dieser schwierigsten Aufgabe zuerst und in einem so glänzend ausgestatteten Prachtwerke herausgetreten ist, welches unter den 36 Tafeln von 80 *cm* Höhe und 64 *cm* Breite 16 Farbendrucke aufweist. Die Schwierigkeit der Aufgabe lag ja hauptsächlich darin, die Entstehung der Kirche in der frühchristlichen und ihrer Ausgestaltung in der spätromanischen Periode zugleich in der Dekoration durchzuführen, die folgerichtig in den Motiven des VI. und in den Formen des beginnenden XIII. Jahrh. zu halten war. Diese beiden Gesichtspunkte, deren Richtigkeit wohl unbestreitbar ist, beherrschen deswegen auch den Text, der 20 Imperial-Folioseiten umfafst und so instruktiv ist, dafs dessen Besprechung in unserer Zeitschrift einen über das gewöhnliche Mafs weit hinausreichenden Raum verlangt.

Im ersten Abschnitt gibt der Verfasser die wichtigsten Notizen aus der Legende des hl. Gereon und seiner Genossen, um sofort in eingehender Untersuchung die Entwickelung des ihnen gesetzten Denkmalbaues zu prüfen. Dieser reicht nur im Wesentlichen bis in den Anfang des IV. Jahrh. zurück, während die den weiten, ursprünglich wohl unbedeckten grofsen Mittelraum umgebenden acht Chörchen in der Gesammtheit ihres jetzigen Zustandes, also auch in ihren Halbkuppeln, zweifellos dieser spätrömischen Zeit angehören. Die Ueberdeckung des Mittelraumes und dessen Ausstattung mit Goldmosaiken, sowie die Anlage einer Confessio und eines Altars erfolgte wohl erst in der fränkischen Periode, welche vielleicht auch schon eine Klostergründung herbeiführte. Diese ging in der korolingischen Zeit in ein Stift über, und das Wachsthum desselben veranlafste den hl. Erzbischof Anno, Krypta und Chor einer erheblichen Vergröfserung zu unterziehen, deren Abschlufs wohl die im Jahre 1069 erfolgte Weihe des kleinen Mittelaltars bezeichnet. Das Erweiterungswerk des Chores setzte Erzbischof Arnold II. um die Mitte des folgenden Jahrhunderts fort, während der Neubau der Kuppel, dieser gröfsten Gewölbeanlage nach dem VI. Jahrh., dem XIII. Jahrh. vorbehalten blieb und vielleicht erst gegen die Mitte desselben seinen Abschlufs fand. Dafs sofort auch dessen Ausmalung vorgenommen wurde, versteht sich eigentlich von selbst, ist aber auch durch zahlreiche Reste bezeugt (die zum Theil erneut werden konnten); und die im Jahre 1683 stattgehabte Neubemalung liefs sogar an den Diensten bis in die neueste Zeit noch die Wiederherstellung der ursprünglichen Bemalung erkennen.

Im zweiten Abschnitt formulirt der Verfasser sein Programm für den in diesem Zehneck darzustellenden Bilderkreis und geht hierbei von dem Gedanken aus, der, wie den Baumeister, so ohne Zweifel auch den Maler des XIII. Jahrh. beherrscht hat (dem vielleicht noch die alte Mosaikkuppel aus eigener Anschauung bekannt war), nämlich in ihrer Formensprache die Ideen der frühern altchristlichen Zeit wiederzugeben. Hieraus ergab sich für die Kuppel die Darstellung der Herrlichkeit des Herrn, der von den neun Chören der



FIGUREN VON DEN HALBKUPPELN DER ACHT CHÖRCHEN

Engel und von den 24 Aeltesten umgeben ist, und dem gegenüber das Kreuz, das Zeichen seines Leidens wie seines Sieges sich entfaltet inmitten der die Leidenswerkzeuge tragenden Engel. Dieses Kreuz hat die thebäische Legion begeistert, deren Vertreter in dem Kranze der 10 Fenster den Heiland umgeben: St. Gereon und St. Gregorius Maurus im Osten, St. Viktor und St. Cassius die hl. Helena flankirend, im Westen, zwischen ihnen in den übrigen 8 Fenstern 16 gleiche, mit Schild und Lanze bewehrte Soldaten. Musizirende Engel füllen, das Lob des Herrn verkündend, die untern Zwickel aus, und die Heiligengruppen, welche die acht Chörchen beleben, jede um den Heiland, als den Verkündiger der acht Seligkeiten, wie um ihren König geschaart, vollenden den herrlichen Gedankenkreis mit Einschlufs der die kleinen Fenster schmückenden Einzelfiguren.

Im dritten Abschnitt entwickelt der Verfasser in sehr eingehender und überzeugender Weise seine Grundsätze in Bezug auf die stilistische Behandlung der Figuren, in der er den engsten Anschlufs sucht an die in St. Gereon erhaltenen Vorbilder des XIII. Jahrh. Diese hatten die Aufgabe und den Zweck, das Bauwerk in seinen einzelnen, fest umschlossenen Theilen zu dekoriren, ihnen also sich unterzuordnen, zugleich aber auch, zu den Gläubigen zu sprechen, also nicht die naturalistische, sondern die symbolische Formensprache anzunehmen. Da dieser Zweck der monumentalen Ausstattung derselbe geblieben ist, so hat auch die Zeichnung der Figuren ihm sich anzupassen, jetzt wie damals. In Bezug auf die Farbe waren theils die in den unteren Parthieen noch vorhandenen Reste mafsgebend, theils die Rücksichten, welche der für die Kuppel im Hinblick auf die frühere mussivische Ausstattung angeordnete Goldgrund erforderte. Der weifsliche Ton mit den bläulichen und grünlichen Schatten erinnert wie an die altchristlichen Goldmosaiken, so an die romanischen Email-Malereien und verbindet wiederum sehr glücklich die spätere Zeit mit der früheren. Auch für die Glasgemälde ist der engste Anschlufs an die besten spätromanischen Vorbilder erstrebt, die ihre harmonische Stimmung und feierliche Wirkung nur zum Theil der durch das Alter herbeigeführten, zumeist vielmehr der ursprünglich durch farbigen Auftrag bewirkten Oxydation verdanken.

Im vierten Abschnitt erklärt der Verfasser die 86 Tafeln mit ihren zahlreichen Figuren und Ornamenten, die zumeist in schwarzen Konturen, vielfach aber auch in Farbendruck vorzüglich hergestellt sind in verschiedenen Mafsstäben, einzelne sogar in natürlicher Gröfse. Aber nicht auf eine kurze Erklärung beschränkt sich der Verfasser, bei manchen und gerade bei den wichtigsten und schwierigsten Parthieen bietet er eine längere Begründung, in welcher er darlegt, warum er Gestaltung, Zeichnung, Färbung gerade so und nicht anders eingerichtet habe. Die Rücksichten, welche in den doppelt gekrümmten Kappenflächen auf die Gröfsen- und Breiten-Verhältnisse der Kuppelfiguren zu nehmen waren, werden an der Hand einer Illustration erörtert. Die Nothwendigkeit, den Goldgrund durch braune Töne zu mildern, die Figuren durch starke Umrisse von ihm sich abheben zu lassen, wird dargelegt und wiederholt betont, dafs es auf die Wirkung des Einzelnen und namentlich des Ganzen für den untenstehenden Beschauer allein ankomme. Diese von vornherein mit Bestimmtheit zu erkennen, ist äufserst schwierig, zuweilen unmöglich; deswegen konnten Versuche bei der Ausführung nicht unterbleiben, Aenderungen nicht ganz vermieden werden. Die Ausführung lag in den Händen des Herrn Kaplan Göbbels, und seiner treuen und geschickten Mitwirkung redet der Verfasser wiederholt das Wort in den Ausdrücken wärmster Anerkennung und freundschaftlichster Dankbarkeit.

Vergleichen wir das gewaltige Ausstattungswerk in der soeben erschienenen Veröffentlichung mit der ihrem Abschlusse unmittelbar entgegengehenden Ausführung, so erscheint es uns erst in seiner ganzen Gröfse. Was auf der Mauer verschwindet, tritt hier in die Erscheinung, was hier vereinzelt und isolirt sich zeigt, manifestirt sich dort in seiner Einheit und Gesammtheit. Und wie glänzend ist deren Wirkung! Wer das Dekagon betritt, ist überwältigt von der Majestät der Kuppel, von der Erhabenheit und Feierlichkeit ihres Eindruckes. Mag die Sonne sie durchfluthen, mag künstliches Licht sie beleben, in wunderbarer, bezaubernder Sprache erzählen die in Gold getauchten Gestalten von den Wänden herunter Gottes Macht und Herrlichkeit. Diesem allgemeinen Eindruck gegenüber tritt die Schönheit des Linienflusses, die Anmuth der Figuren in den Hintergrund. Und dennoch, welches Können und welcher Fleifs ist auf sie verwendet! Hiervon legt erst recht Zeugnifs ab das Prachtwerk, welches vor uns liegt. Wer weifs, wie eigenartig in Ausdruck, Bewegung und Faltenwurf die Figuren sind, welche die altkölnische Malerschule beim Uebergange aus dem romanischen in den gothischen Stil hervorgebracht hat, wie schwierig nachzuahmen die durchleuchtenden Körper, die flatternden Gewänder, die zackigen Zipfel, kann sich der Bewunderung nicht erwehren für die zahlreichen Engel- und Heiligenfiguren, die ganz in diesem Geiste gebildet sind. Um das Urtheil über dieselben und deren vielangefochtene stilistische Behandlung dem Leser zu ermöglichen, legen wir hier auf Sp. 289/290 die Tafel XXXV in der auf die Mafse der Zeitschrift reduzirten Gröfse vor. Sie bringt einige Figuren von den Halbkuppeln der acht Chörchen zur Darstellung und das Mittelbild des sechsten Chörchens, welches den Heiland als den Verkündiger der *„Beati mundo corde"* inmitten eines Engelkranzes zeigt, sowie verschiedene andere ein solches Brustbild umschwebende Engel und mehrere knieende und stehende Heiligenfiguren. Wer weifs, wie viele Schwierigkeiten und Hindernisse die mittelalterliche Ikonographie bietet, zumal wenn sie, wie im vorliegenden Falle, zwei Perioden, die altchristliche und spätromanische, beherrschen und miteinander verschmelzen mufs, der wird wiederum seine höchste Anerkennung Demjenigen nicht vorenthalten, dem diese Verschmelzung so vortrefflich gelungen ist.

In die freudige Stimmung ob dieses Werkes aber mischt sich ein wehmüthiger Gedanke: Wenn dem Meister seine Kräfte nicht mehr gestatten, solche Arbeiten zu unternehmen, von wem wird seine Erbschaft übernommen werden? Ein Drittel-Jahrhundert hat er, ausgerüstet mit dem ganzen Apparat der bezüglichen theologischen, archäologischen, ikonographischen, technischen

u. s. w. Kenntnisse gekämpft für die mittelalterliche Kunstrichtung, speziell für die romanische Ausstattungskunst, und den Weg gezeigt, auf dem sie zu erstreben ist. Wie viele herrlichen Baudenkmale harren in dieser Beziehung noch der Auferstehung! Werden in Zukunft auch die Kräfte vorhanden sein, die diesen Aufgaben gewachsen sind? Jedenfalls nur dann, wenn sie die Ideen, die den Meister beherrschen, sich angeeignet, die Grundsätze, die er bekannt, in sich aufgenommen haben, die Fingerzeige, die er gegeben hat, beachten. Gerade weil die Kenntnifs derselben so wichtig ist, deswegen ist auch jede Veröffentlichung derselben so sehr zu begrufsen. Bisher hat v. Essenwein sich über seine bezüglichen Arbeiten nur in kürzern Gutachten ausgesprochen, von denen nur wenige gedruckt worden sind, und auch diese nur als Manuskript und ohne irgend welche Illustration. Sie können daher nur sehr geringe Verbreitung gefunden haben, kaum in die Hände der zu allernächst Interessirten gelangt sein. Und wie vieles ist doch darunter, was für die auf diesem Gebiete thätigen Künstler von grofser vorbildlicher Bedeutung wäre! Hoffentlich ist es dem Meister vergönnt, die Mufse, die der Himmel noch recht lange und reichlich ihm zumessen möge, vornehmlich noch für eine ausgedehnte literarische Thätigkeit zu verwenden. Verschiedene derartige Verpflichtungen sind noch im Rückstande, namentlich das Werk über die romanische und gothische Baukunst, welches (im Anschlusse an die von ihm bereits 1886 bezw. 1889 veröffentlichte, in dieser Zeitschrift, Bd. II Sp. 366/367, besprochene Bearbeitung des altchristlichen Kirchenbaues und der byzantinischen Baukunst, wie der gesammten Kriegsbaukunst des Mittelalters) in dem grofsen Darmstädter »Handbuch der Architektur« bald als das 2. Heft des IV. Bandes erscheinen soll. Nachdem dieses seinen Abschlufs gefunden haben wird, möge es dem Meister gefallen und gelingen, seine zahlreichen Kirchen-Ausstattungs-Entwürfe in Werken zu veröffentlichen, die weder in Bezug auf die Gröfse des Formats, noch in Bezug auf den Reichthum und Glanz der Illustrationen auch nur entfernt heranzureichen brauchen an das vorliegende Prachtwerk!

Schnütgen.

Der Verlag von Herder in Freiburg versendet zwei Bilderhefte, welche aufsergewöhnliche Beachtung und auch für den Weihnachtstisch ganz besondere Empfehlung verdienen. Die „Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen, in Holzschnitt ausgeführt nach Originalzeichnungen von Professor Ludwig Seitz in Rom", bestehen in 42 Quart-Bildern, von denen 16 neutestamentliche Szenen, fast alle anderen Heilige aus den verschiedensten Zeiten und zumeist auch in szenischer Behandlung vorführen. Die einzelnen Gruppen zeichnen sich durch die dem Meister eigenthümliche lebendige Auffassung, geschickte Anordnung und kräftige Behandlung aus. In ihnen verbindet sich die Anmuth der altitalienischen Gestalten, unter deren Eindrücken der Künstler grofs geworden ist, mit der Energie, ja Derbheit der deutschen Meister aus der spätgothischen Epoche, namentlich Dürer's, und der mit grofser Bravour gehandhabte Holzschnitt vollendet die Vortrefflichkeit der Wirkung. — Die vierzehn Stationen des heil. Kreuzwegs nach Komposition der Malerschule des Klosters Beuron, mit einleitendem und erklärendem Text von Dr. Paul Keppler, sind vorzügliche phototypische Reproduktionen der Stationenbilder bezw. der Kartons, welche von den Beuroner Malern entworfen und in den beiden letzten Jahren auf die Wände des Langhauses der neuen gothischen Marienkirche zu Stuttgart als fortlaufender Fries übertragen, von Professor Keppler einer eingehenden Prüfung unterzogen worden sind. In dieser wird zunächst „Die Geschichte der Kreuzigung", d. h. der Ursprung und die Entwickelung der bezüglichen Andacht untersucht, wobei der Verfasser eine bewunderungswürdige Vertrautheit mit der Topographie Jerusalems verräth und zu dem Schlusse gelangt, dafs der traditionelle Ausgangs- und Endpunkt des Leidensweges vor dem Forum der Kritik wohl bestehen könne. — „Die Kreuzweg-Andacht und die bildende Kunst" behandelt der II. Theil, welcher vornehmlich der Untersuchung gewidmet ist, in welcher Weise die Kunst im Laufe der Zeit die durch die Stationen-Andacht ihr gestellte Aufgabe zu lösen versucht habe. Um eine mühsame, weil bisher noch nicht gründlich angestellte Untersuchung handelt es sich hier, und der Verfasser hat auf die höchste Anerkennung und den vollsten Dank Anspruch für die mancherlei Beiträge, die er zur Lösung dieser wichtigen Frage von allen Seiten herbeischafft. Sehr schätzenswerth sind die Gesichtspunkte, die hier zur Geltung kommen, und die zahlreichen ästhetischen, geschichtlichen, praktischen Bemerkungen, die hier miteinfliefsen und an die anzuknüpfen von grofser Bedeutung sein würde. Denn der Nachweis, welche Gestaltung die einzelnen Stationenbilder seit ihrer Konsolidirung im Anfange des XVI. Jahrh. in den verschiedensten Gegenden angenommen haben, ist nur durch das Zusammenwirken vieler Forscher zu führen. (Ich gestatte mir, bei dieser Gelegenheit auf die kleinen aus Gips geformten Stationenbilder des vorigen Jahrhunderts aufmerksam zu machen, welche sich, 14 an der Zahl, in der St. Klemens-Kirche zu Mülheim a. Rh. erhalten haben, Hochreliefs in mit Rokoko-Ornamenten verzierten, verglasten Kasten.) — Der III. Theil erklärt „die Stationenbilder der Beuroner Malerschule in der Marienkirche zu Stuttgart", indem er den Ursprung dieser Schule erzählt, ihre künstlerischen Grundsätze darlegt, ihre neuesten Schöpfungen erläutert. „Wahrheit und Schönheit, Würde und Hoheit, Ernst und Strenge, Einfachheit und Sparsamkeit" erscheinen dem Verfasser als die Grundprinzipien der Beuroner Klosterschule, und es ist ein wahrer Hochgenufs, ihn diese erhabene Charakteristik begründen zu hören auf dem Wege höchst tiefsinniger und geistreicher Erörterungen, die sich bei ihm, wie immer, in das Gewand formvollendeter Diktion hüllen. Der Verfasser läfst am Schlusse die Hoffnung durchblicken, dafs die gegenwärtig in arger Zerfahrenheit begriffene religiöse, wir dürfen sogar sagen, kirchliche Malerei durch das Beispiel der Beuroner Mönche eine zeitgemäfse Regenerirung erfahren werde. Und in der That sind die Erhabenheit und Frömmigkeit ihrer Auffassung, die Korrektheit und Anmuth ihrer Zeichnung, die Betonung und Individualisirung des Ausdrucks sehr geeignet, der allzu sklavischen Nach-

bildung gegenüber, zu welcher manche mittelalterliche Werke trotz ihrer Unrichtigkeiten, Oberflächlichkeiten, Härten veranlafst haben, den zeitgemäfsen Reformgedanken zur Geltung zu bringen. Dazu kommt, dafs Gebet und Betrachtung die frommen Maler eine Fülle wirksamer Motive für die weitere Ausgestaltung der einzelnen Stationen haben erfinden lassen, die als eine sehr erhebliche Bereicherung des Passionsbilderkreises im Sinne seiner Vertiefung zu betrachten sind und gewifs vielfache Zustimmung und Nachahmung finden werden. Keiner wird sich dem mächtigen und erbaulichen Eindrucke jeder einzelnen Tafel erwehren können, wenn auch die antike Auffassung, die in manchen ihrer Gestalten wiederklingt, das Statuarische, was in ihnen vorherrscht, und manche andere Eigenthümlichkeit auf den ersten Anblick befremdlich wirken mögen. Die Komposition der am schwierigsten darzustellenden XI. Station dürfte vor allen anderen den Vorzug verdienen, nach ihr der XIII., dann der III., VI., VIII., sowie der I. und XIV. im Hinblick auf die schwierige Tympanonbehandlung, während die X. und XII. am wenigsten frei erscheinen von kleinen Härten und Steifheiten wie in den Bewegungen so in den Konturen. — Ueberaus verdienstvoll ist daher die Veröffentlichung dieser Bilder, die sich ebenso gut für den Rahmen wie für die Mappe eignen, für die Andacht wie für die Beschauung, zumal in Verbindung mit der ebenso geist- und lichtvollen als anregenden und erbauenden Erklärung des Herausgebers. Schnütgen.

Aus dem wackern, in beständiger Vervollkommnung begriffenen Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach sind jüngst wieder mehrere Farbendruckbilder und Phototypien hervorgegangen, auf welche, als besonders geeignete Festgeschenke, aufmerksam gemacht werden darf. Sie bestehen zunächst in zwei neuen Serien von je 12 Miniaturen, mit Sprüchlein versehene Szenen aus der Kindheit Jesu und Heilige aus dem Franziskanerorden darstellend, jene in zierliches romanisches, diese in zartes frühgothisches Laubwerk eingefafst, äufserst sauber ausgeführte, sehr anmuthige Bildchen, deren Figuren nur etwas strengere Formen zu wünschen wären. — Durch grofse Farbenpracht und gute Stimmung zeichnet sich das „zur frommen Erinnerung an die Ausstellung des hl. Rockes" bestimmte Bild aus, welches die hl. Helena mit der Tunika des Heilandes darstellt, in einer Einfassung von den romanischen Emailstreifen in Zeichnung und Kolorit vortrefflich nachgebildeten Borten. — Für die Farbendrucktafel der hl. Mutter Anna, welche in Zeichnung und Farbenstimmung von recht befriedigender Wirkung ist, hätte der engere Anschlufs an die schöne mittelalterliche Auffassung als Selbdritt doch wohl den Vorzug verdient. — Eine ganz hervorragende Leistung ist der neue Todtentanz, den derselbe Verlag unter dem Titel: „Sceptra mortis" nach den Gemälden von Tobias Weifs in der St. Michaels-(Friedhof-)Kapelle zu Mergentheim in 15 phototypischen Tafeln unter Beifügung eines erklärenden Textes von W. Kreiten S. J. in einer hübschen Mappe herausgegeben hat. Nicht nach der spätmittelalterlichen Art des Eingreifens in das kleine tägliche Leben, sondern in die grofse Geschichte der Menschheit wird hier der Tod behandelt, daher nicht mit genrehaftem Humor, sondern in wuchtigen, ernsten Zügen. Diese sind sämmtlich der hl. Schrift entlehnt und, indem 10 alttestamentliche Bilder die Herrschaft des Todes, 8 weitere, dem neuen Testamente entnommene, den Kampf gegen ihn, die beiden Schlufsbilder den Sieg über ihn zur Darstellung bringen, führen sie die Geschichte des Todesszepters vor, welches die Schlange gleich nach dem Sündenfalle dem überall sehr geschickt drapirten Sensenmann übergibt, der Erlöser aber bei seiner Auferstehung mit seinem Fufs zertritt. Die zumeist figurenreichen, durchweg sehr gut gezeichneten und vortrefflich komponirten Tafeln bringen diese gewaltige Idee in ergreifender, dem Geiste unserer Zeit wohl entsprechender Weise zum Ausdruck, und an der Hand des eingehenden geistreichen Kommentars erscheinen sie in dem ganzen Reichthum ihres Inhaltes. Die technische Ausführung zeichnet sich durch grofse Feinheit in der Abtönung und durch meisterhafte Licht- und Schattenwirkung aus, welche zu dem mächtigen Eindrucke der meisten Tafeln das Ihrige beitragen. H.

Der Verlag der Paulinus-Druckerei in Trier hat aufser den bereits (Bd. IV, Sp. 134/135) besprochenen Veröffentlichungen über die Trierer Heiligthümer ein „Andenken an die Ausstellung des heil. Rockes" in Form eines, weniger in Bezug auf seine Zusammenstellung, als wegen seiner Farbenwirkung anerkennenswerthen Farbendruck-Bildes, welches das von zwei schwebenden Engeln gehaltene Kleid des Herrn in ornamentaler und figuraler Umrahmung darstellt, und ein „Andenken an die Schatzkammer des Domes zu Trier" in Form eines Heftes herausgegeben, welches die wichtigsten Reliquien und Kunstgegenstände desselben auf 12 durchweg recht scharfen Lichtdruck-Tafeln wiedergibt und einer kurzen, aber ganz zutreffenden und sachgemäfsen Beschreibung aus der Feder des Domvikars J. Hulley unterzieht. Beide Publikationen behaupten auch nach dem Schlusse der Ausstellung ihren vollen Werth und dürfen daher auch für die Zukunft zur Anschaffung empfohlen werden. H.

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz, über dessen Nachbildungen hervorragender altitalienischer Gemälde, zumeist in Farben-Holzschnitten, hier wiederholt berichtet wurde, hat die Sammlung der Fiesole'schen Engel um drei weitere Exemplare bereichert, um den Engel „mit dem Tamburin", „mit der Flöte" und „mit der Trommel". Dieselben kommen ihren Vorgängern in der Schönheit der Zeichnung und in der Pracht der Färbung vollständig gleich und verdienen daher mit ihnen die angelegentlichste Empfehlung. — Auch die in demselben Verlag kürzlich erschienene Nachbildung des berühmten Gemäldes St. Johannes der Täufer von Andrea del Sarto, in Photogravure bildet, ihrer vortrefflichen Ausführung wegen eine höchst ansprechende Zimmerzierde. H.

INHALT

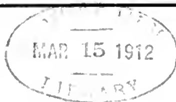
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Dezember 1891.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

IV. JAHRG. HEFT 11.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1891.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglied: Prälat Professor Dr. SIMAR (BONN). Präkonisirter Bischof von Paderborn.

- Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
- Oberbürgermeister a. D. KAUFMANN (BONN), Stellvertreter.
- Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
- Rektor ALDENKIRCHEN (VIERSEN).
- Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
- Generaldirektor RENÉ BOCH (METTLACH).
- PH. Freiherr VON BOESELAGER (BONN).
- Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
- Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
- Konviktsdirektor Dr. DÜSTERWALD (BONN).
- Domkapitular Dr. HIPLER (FRAUENBURG).
- Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
- Dompropst Professor Dr. KAYSER (BRESLAU).
- Professor Dr. KEPPLER (TÜBINGEN).
- Professor Dr. FR. X. KRAUS (FREIBURG).
- Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
- Appellationsgerichts-Rath a. D. Dr. AUG. REICHENSPERGER (KÖLN).
- Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
- Professor SCHROD (TRIER).
- Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
- Dr. STRÄTER (AACHEN).
- Fabrikbesitzer WISKOTT (BRESLAU).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, KAUFMANN, VAN VLEUTEN, ferner ALDENKIRCHEN, VON BOESELAGER, REICHENSPERGER, SCHNÜTGEN, STRÄTER den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.



Die zwölf Apostel

Kupferstiche von Israhel van Meckenem nach Hans Holbein d. Aelt.

Abhandlungen.

Ueber einige verschollenen Werke Hans Holbeins des Aelteren.

Mit Lichtdruck (Tafel XIV).



Von den niederrhein. Stechern des XV. Jahrh. ist Israhel van Meckenem zwar nicht einer der talentvollsten, wohl aber einer der fruchtbarsten. Aus seiner Goldschmiedswerkstatt zu Bocholt, im Bisthum Münster, wie uns die Inschrift auf einem seiner Ornamentblätter meldet,[1]) ging eine Hochfluth von Stichen aller Art in die Welt hinaus, meist religiösen, mitunter profanen Inhalts, mit moralisirendem und satyrischem Beigeschmack, oder Ornamentvorlagen für Goldschmiede und andere Kleinkünstler. Diese Stiche, deren Zahl man ohne zu hoch zu greifen auf tausend und mehr beziffern kann, wenn auch heute nur noch ein verhältnifsmäfsig kleiner Bruchtheil davon erhalten ist, zeigen uns den Künstler als einen in seinem Fach wohlgeübten Mann, der eine gewandte Handhabung des Stichels und guten Blick für die Bedürfnisse seines aus allen Ständen zusammengewürfelten Publikums mit einer eigenthümlichen Aneignungsgabe verband.. Zum „Künstler", im eigentlichen Sinne des Wortes, fehlte ihm nichts als die Hauptsache: Phantasie und Gestaltungskraft. Von den etwa 360 Blättern, welche sein Werk umfafst, sind 61 Kopien nach Stichen des Meisters *E S*, 49 nach Schongauer, je 6 nach dem niederländischen Meister *IV* ♁ und dem Meister des Hausbuches, 2 nach dem Meister *P W* von Köln, eines nach Wenzel von Olmütz und 4 nach Dürer. Da er gelegentlich selbst einzelne Figuren und Ornamente aus fremden Stichen entlehnte, so wird man ihm nicht Unrecht thun, wenn man ihm jede Erfindungsgabe abspricht und auch die scheinbar selbständigen Kompositionen auf verschollene Vorlagen besserer Künstler zurückführt. — Die ganze Art seines Kunstbetriebes ist eine so — um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen — „fabrikmäfsige", dafs ihm die Kunst sicher nichts anderes als die „milchende Kuh" gewesen sein kann. Er arbeitete für die breitesten Schichten der urtheilslosen Menge, die froh war, Schongauers vielbegehrte, und in guten Drucken gewifs nicht billige Marienbilder und Heiligengestalten in wohlfeileren Kopien zu erlangen. Dafs diese Kopien nur in Aeufserlichkeiten den Urbildern glichen, die holdselige Süfse der Madonnenköpfe aber ebenso vermissen liefsen, wie die Tiefe der religiösen Empfindung, das merkten die Käufer wohl nicht. Sahen sie doch weniger auf den Kunstgehalt ihrer Heiligen, als vielmehr darauf, dafs es auch wirklich die bekannten, dem Volke vertrauten und lieben Gestalten waren. Und wenn nur der geduldige hl. Antonius von recht gräulichen und monströsen Teufeln durch die Luft geführt und mit Stachelkeulen und Knütteln geschlagen wurde, wenn St. Martin dem armen Krüppel das Mantelstück darbot, S. Agnes durch ihr Lamm oder Katharina durch Rad und Schwert gekennzeichnet waren, — wer fragte danach, ob unten die Schutzmarke Schongauers oder Israhels Zeichen stehe? —

Kein Wunder, dafs der Bocholter Goldschmied nicht immer im Stande war, der lebhaften Nachfrage nach den Erzeugnissen seiner Bilderfabrik zu entsprechen. Die damals noch nicht verstählbaren Kupferplatten lieferten nur einige Hundert guter Drucke und nutzten sich bald soweit ab, dafs wenig mehr als die mageren Umrisse übrig blieb. Israhel sah sich also genöthigt, die Platten durch fortwährende Ueberarbeitungen und Retouchen in druckfähigem Zustande zu erhalten, und diesem Geschäft lag er mit solchem Eifer ob, dafs wir noch heute von der Mehrzahl seiner Stiche verschiedene Plattenzustände besitzen. Bei der Seltenheit vieler Blätter und der damit verbundenen Schwierigkeit, auch nur zwei Exemplare an einem Ort nebeneinander zu legen und zu vergleichen, hat man diese Etats bisher noch nicht, wie bei den Stechern und Radirern späterer Jahrhunderte feststellen können. Ihre Existenz unterliegt indes

[1]) *„To bocholt ist gemact In dem bisdom van Monster."* Das einzige bekannte Exemplar dieses Stiches, welchen Bartsch (Append. 154) nur nach Heinecken beschreibt, ohne ihn selbst gesehen zu haben, befindet sich in der Sammlung E. v. Rothschild in Paris.

keinem Zweifel, und ich vermochte bei einzelnen Stichen seiner Hand zwei bis drei, bei den 12 Passionsblättern B. 10 bis 21 sogar fünf verschiedene Plattenzustände zu beschreiben. Auch diese lediglich aus geschäftlichen Erwägungen resultirende Gepflogenheit kennzeichnet die vorwiegend auf den Erwerb gerichtete Thätigkeit Israhels, denn die grofsen Meister seiner Zeit, namentlich Martin Schongauer und der Meister des Hausbuches, verschmähten es, von ihren Platten mehr Abdrücke zu nehmen, als diese ohne Ueberarbeitung gaben, und die Retouchen, welche einige Stiche des Meisters *E S* erlitten, rühren sicher nicht von der Hand des Künstlers selbst, sondern von unverständigen späteren Besitzern der Platten her, denen die künstlerische Wirkung der Abdrücke gleichgiltig sein mochte.

Kann man nun auch, wie wir gesehen haben, Israhel nicht zu jenen Meistern rechnen, denen die hohe Kunst die Stirne geküfst, so ist sein jedenfalls ein Menschenalter umfassendes Schaffen doch nicht ohne alles Verdienst gewesen, und die Kunstgeschichte schuldet ihm sicherlich Dank dafür, dafs er uns eine Anzahl hervorragender Werke gröfserer Meister in seinen Kopien erhalten hat, die im Original verloren gegangen oder verschollen sind. Dies gilt besonders vom Meister *E S*, dessen Formensprache aus einer Reihe von Stichen Israhels[2]) so unverkennbar deutlich zu uns redet, dafs man aus den Kopien auf die einstige Existenz der älteren Vorbilder mit Sicherheit schliefsen kann, dann aber von einem noch bekannteren Meister des XV. Jahrh.: Hans Holbein dem Aelteren.

Schon Woltmann[3]) hat darauf hingewiesen, dafs die Folge des Marienlebens von Israhel van Meckenem B. 30 bis 41[4]) nach einem Gemäldecyklus des älteren Holbein gestochen sei. Nur zu 4 Blättern freilich sind die Originale erhalten. Sie bildeten ursprünglich zwei beiderseits bemalte, 1493 für die Abtei Weingarten in Schwaben gefertigte Altarflügel und schmücken jetzt, auseinander geschnitten, vier Altäre des Augsburger Domes. Die Darstellungen: Joachims Opfer, die Geburt der hl. Jungfrau, Mariä Tempelgang und die Darstellung des Jesuskindes im Tempel decken sich mit Israhels Stichen B. 30, 31, 32 und 37; und zwar kopirte Meckenem in B. 30 das Original gleichseitig, in den übrigen von der Gegenseite. Woltmann nimmt an, dafs der Stecher nicht die Bilder selbst, sondern die Entwürfe Holbeins als Vorlagen benützt habe. Wie dem auch sei, jedenfalls hat er vollkommen Recht, wenn er voraussetzt, dafs auch die übrigen acht Darstellungen der gestochenen Folge auf Erfindungen des älteren Holbein zurückgehen, da auf mehreren von ihnen, besonders auf der Krönung Mariä die Holbein'schen Typen unverkennbar sind.

Ich betonte schon an anderer Stelle,[5]) dafs ich selbst, unabhängig von Woltmann und ohne die Augsburger Dombilder zu kennen, nur auf Grund der Typen und der kleinköpfigen, langen Gestalten zu der Ueberzeugung gelangte, dafs hier Vorbilder des älteren Holbein zu Grunde liegen müfsten. Seither habe ich die Sache weiter verfolgt, und es gelang mir noch für zwei andere Blätter: B. 36 und 41 die Urbilder oder doch wenigstens deren Spur zu entdecken.

Das Holbein'sche Original zur Anbetung der Könige B. 36 hat sich zwar, wie es scheint, nicht erhalten, wohl aber eine Kopie danach von der Hand des Meisters von Cappenberg in der Sammlung des Herrn Domkapitulars Schnütgen zu Köln. Israhels Stich stimmt kompositionell mit jenem Bilde überein, nur ist bei ihm die Landschaft in der Ferne, wo die heil. drei Könige mit ihrem Gefolge zusammentreffen, etwas vereinfacht, der Nimbus Mariä und das Stoffmuster der Gewänder bei den links und rechts stehenden Königen Balthasar und Kaspar fortgelassen, und viele unwesentliche Einzelheiten sind verändert. Diese Abweichungen mögen auch zwischen dem Kupferstich und dem verschollenen Original bestanden haben, denn Israhel liebte es, dergleichen kleine „Verbesserungen" anzubringen. Bei der Zurückweisung von Joachims Opfer B. 30 fügte er rechts im Vordergrund noch ein zweites Hündchen mit einem Knochen hinzu, das sich auf dem Augsburger Gemälde nicht findet.[6])

[2]) B. 24, 85, 86, 98, 104, 105, 110, 117, 120, 147, 186, 218, 229, P. II. 83. 8 u. 9 und P. II. 55. 146.

[3]) »Holbein«. 2. Aufl. p. 44 bis 45.

[4]) Die Folge findet sich vollständig in Amsterdam, London, Paris und Wien (Albertina und Hofbibliothek). Einzelne Blätter kommen fast in allen gröfseren Sammlungen vor. Israhel scheint die Platten jedoch ausnahmsweise nicht überarbeitet zu haben, wenigstens gelang es mir noch bei keinem der 12 Blätter verschiedene Etats zu entdecken.

[5]) »Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstische des XV. Jahrh.« (Nürnberg 1887.) p. 39 bei Nr. 204.

[6]) Woltmann »Holbein«. p. 45.

Die Krönung Mariä B. 41 entspricht in den Motiven der vier Hauptfiguren ziemlich genau dem gegenseitigen Bilde im oberen Bogenfelde der Basilika Santa Maria Maggiore.[7]) Im Stich ist Maria ein klein wenig mehr von vorn gesehen, die drei hl. Personen der Trinität haben statt der Scheibennimben einfache Strahlenkreuze. Gott Vater, zur Rechten, hält wie der hl. Geist Weltkugel und Szepter, während im Bilde Gott Vater, zur Linken, nur die Weltkugel und der hl. Geist nur das Szepter hält. Die Engel mit den Teppichen fehlen im Augsburger Bilde vollständig, wo sich die Figuren vom tiefblauen sternbesäeten Himmel abheben.

Bei der sonstigen Uebereinstimmung der Kompositionen, welche sich auch auf die Gewandmotive erstreckt, könnte man das Augsburger Gemälde in der That für das Vorbild des Stiches halten und Israhels Folge — da das Basilikenbild von 1499 datirt ist — später ansetzen. Allein die Abweichungen in der Handhaltung der göttlichen Personen, die im Bilde fehlenden zahlreichen Engel lassen sich nicht einmal durch die Benutzung einer vom Bilde verschiedenen Zeichnung erklären; denn die Originalzeichnung zum Gemälde ist in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel erhalten[8]) und stimmt in allen vom Stich abweichenden Punkten mit dem Bilde überein. — Ich möchte daher glauben, dafs Holbein im Bogenfelde des Augsburger Basilikenbildes eine ältere Komposition des gleichen Gegenstandes mit kleinen Veränderungen wiederholt habe, und dafs das verschollene Gemälde zu jenem ersten beglaubigten Werk seiner Hand, dem 1493 für die Abtei Weingarten gemalten Altar, gehört habe, nach welchem Israhel van Meckenem die übrigen Blätter seines Marienlebens fertigte. — Die Krönung Mariä in Eichstätt (Woltmann Nr. 197) zeigt eine ganz andere Komposition und bietet keinerlei Analogieen mit Meckenem's Stich.

Aufser den 12 Blättern des Marienlebens ist es der gröfste Stich Israhels: Die Messe des hl. Gregor B. 102, welcher unzweifelhaft auf ein Original von Hans Holbein dem Aelteren zurückgeht,[9]) wenn auch über das Urbild nichts bekannt ist. Da die kurze Beschreibung bei Bartsch[10]) in keiner Weise genügt, so dafs man den Stich eigentlich nur nach den Mafsen erkennen kann, lasse ich hier eine genauere folgen. Vielleicht, dafs sich doch eine Spur des verschollenen Bildes dadurch finden läfst.

Der Papst kniet vom Rücken gesehen und den Kopf nach rechts wendend zwischen zwei Geistlichen vor dem Altar, auf welchem ihm der Schmerzensmann, bis zu den Hüften im Sarkophag stehend, erscheint. Er ist nur mit dem Lendentuch bekleidet, neigt das von einem Kreuz- und Scheibennimbus umschlossene Haupt auf die rechte Schulter und legt die Hände übereinander. Vor dem Sarkophag steht auf einem Tuch, dem Korporale, der Kelch, unter dem Tuch rechts die Patene, links ein Lesepult mit aufgeschlagenem Buch. Zu beiden Seiten zwei Leuchter mit brennenden Kerzen, links die Hostienbüchse und rechts zwei Mefskännchen. Links neben dem Altar hält ein Kardinal die päpstliche Tiara, rechts ein zweiter, mit einem Buch unter dem Arm, den Kreuzstab. Hinter den Kardinälen folgt auf jeder Seite ein Bischof, links noch ein Mönch und je sieben Köpfe aus der Gemeinde. Ueber dem Altar ist ein offenes Triptychon angebracht mit den Darstellungen der Kreuztragung, Entkleidung, Annagelung und Auferstehung. Die Mitteldarstellung: Christus am Kreuz, wird durch das hinter dem Heiland hoch aufragende ägyptische Kreuz mit lateinischem Majuskel-Titulus verdeckt. Links und rechts davon füllen die Passionswerkzeuge bis an das Gewölbe hinauf das Bogenfeld über dem Altar: Am Kreuz lehnen Schwammrohr, Lanze und Leiter, über welcher der Hahn sitzt. Weiter sieht man oben einen Engel mit dem Schweifstuch, die Dornenkrone mit den gekreuzten Stäben, die Hand eines Schergen und die Köpfe von Herodes und Annas; links vom Kreuz: Die drei Salbenbüchsen, den Judaslohn, Bohrer und Hammer, die Köpfe von Pilatus und Kaiphas sowie den Christi und des ihn küssenden Judas, Zange und Martersäule mit den Stricken, Ruthe und Geifsel. Rechts die Köpfe der Magd und Petri, dessen schwörende Hand, Christi Haupt und

[7]) Nr. 16 des Augsburger Galeriekatalogs von 1869.

[8]) Lichtdruck bei Ed. His, »Hans Holbeins d. Aelt. Feder- und Silberstift-Zeichnungen«. (Nürnberg o. J.) Taf. XXXVIII.

[9]) Ich verdanke diesen Hinweis Dr. W. v. Seidlitz.

[10]) Aufser den 6 Zeilen im »Peintre-Graveur« findet sich nur eine noch kürzere Beschreibung bei Heinecken »Neue Nachrichten« I., S. 459. 101: „Die heilige Messe, eine Vorstellung von vielen Figuren, wo drey Priester vor dem Altare knieen, hoch 17 Z. 6 L., breit 11 Z. Unten bezeichnet *I. V. M.*, nebst einem Ablasse: *Quecins q's ceram aim: Xpsti etc.*"

das des ihn anspeienden Schergen, die Hand, welche ihn an den Haaren zerrt, und jene, welche ihm den Backenstreich gibt, die Laterne, Petri Schwert, drei Nägel, die Hand des auf Christus zeigenden bekehrten Hauptmannes, Essigkanne, Schüssel und Tuch. Der Rock des Heilands liegt rechts unter dem Flügelaltar und auf ihm die drei Würfel. — Links und rechts blickt man in die gewölbten Seitenschiffe der Kirche, in denen zwei Kronleuchter hängen. Auf der Altardecke stehen die Worte: **ihesus maria** und links und rechts davon vertheilt die Chiffre *I M.* Unten, etwas links von der Mitte, auf dem gequaderten Boden an der halbrunden Ausbiegung der Stufe die Bezeichnung: *I V M.* Im Unterrande steht noch innerhalb der Einfassungslinie auf einer Zeile in gothischer Minuskel folgender Ablafs: **· Quociens · qs · cora · armis · xpi · quicqs · orones · aplicas · cit · quinqs · pr · nr · & · aue · maia · deuote · dixeit · xx · milibs · anoru · a · penis · purgatorii · exonoratus · erit ·**

Der Stich mifst 468 : 294 *mm* Einfassung und ist immer auf zwei Blätter gedruckt, die unterhalb der Hände Christi zusammengeklebt sind.[11] Eine gestochene Horizontallinie auf dem unteren Blatt in der Mitte links und rechts vom Grabe Christi bezeichnet die Stelle, wo die Blätter aneinander zu kleben sind.

Im Dresdener Kabinet befindet sich eine grofse gleichseitige Federzeichnung (473 : 296 *mm*), welche nach dem Stil einiger Zuthaten schon dem XVI. Jahrh. angehört. Das Kreuz steht hinter dem Altar, der oben mit gothisirendem Astwerk bekrönt ist. Der Kronleuchter ist aus dem linken Schiff in das rechte versetzt und links eine grofse Orgel hinzugefügt. Oben in der Mitte zwischen den Gewölbrippen erscheint Gott Vater in Halbfigur; links kniet der Heiland, rechts Maria.

Ein drittes Werk Israhels endlich, das auf eine Vorlage des älteren Holbeins zurückzuführen ist, bildet die Apostelfolge B. 64 bis 78, welche in starker Verkleinerung dieser Abhandlung beigegeben ist.[12] Die Reduktion beeinträchtigt natürlich die Beurtheilung der Stiche als solche, läfst aber gerade die Eigenart des Kopisten in erwünschter Weise zurücktreten, indem sie zugleich die stilistische Gesammterscheinung der Figuren hervorhebt. Man wird sich danach eine ungefähre Vorstellung von der Schönheit der Vorlagen Holbeins bilden können. Vergleicht man die Apostel mit ähnlichen Einzelfiguren des Letzteren, z. B. mit den Heiligen der beiden Prager Altarflügel,[13] so findet man hier wie dort die gleichen schlanken Gestalten in feierlich monumentaler Haltung, die gleichen zur Körperlänge in eigenthümlichem Mifsverhältnifs stehenden kleinen Köpfe, die in schönem Wurf herabfliefsenden, am Boden nachschleppenden Gewänder. Die hl. Jungfrau (B. 65) trägt dasselbe am Halsausschnitt mit Pelz verbrämte Kleid wie auf den Bildern aus dem Marienleben.

Es sei hier noch erwähnt, dafs Bartsch die Apostel nicht in der vom Künstler beabsichtigten Reihenfolge beschreibt, da er übersah, dafs immer je zwei und zwei von ihnen durch die Uebereinstimmung der Nischen und Portale, vor denen sie stehen, als Gegenstücke gekennzeichnet sind. Nur Christus und Maria machen hiervon eine Ausnahme. Ich habe daher für den Lichtdruck diese Zusammenstellung gewählt:[14]

1. Petrus. B. 66. 2. Paulus. B. 78. 3. Andreas. B. 67. 4. Bartholomäus. B. 71.
5. Johannes. B. 69. 6. Jacobus major. B. 68. 7. Philippus. B. 70. 8. Jacobus minor. B. 72.
9. Thomas. B. 76. 10. Matthias. B. 73. 11. Simon. B. 75. 12. Judas Thaddäus. B. 74.

[11]) Ich kenne nur 9 Exemplare und zwar in Berlin, Boston (Mass.), Hamburg, London, Klein-Oels (Sammlung des Grafen York v. Wartenburg), Oxford, Paris (Bibl. nationale und Sammlung v. Rothschild), Wien (Hofbibliothek). Zum Theil mit den vorstehend genannten identisch mögen die Abdrücke sein, welche auf Auktionen vorkamen, wie 1798 bei Bernard in London, 1824 Graf Fries in Amsterdam, 1834 Duke of Buckingham in London, 1840 Esdaile ebenda, 1844 Debois in Paris und 1864 Chilpin in München. Das Londoner Exemplar ist stark verkleinert reproduzirt von der Autotype Company unter Nr. 343 als „Mair".

[12]) Die Wiedergabe aller zwölf Apostel auf einer Tafel war nur durch ihre Verkleinerung auf etwa ein Drittel der Originalgröfse zu ermöglichen. Christus und Maria, welche sich an der Spitze der aus 14 Blättern bestehenden Folge befinden, mufsten der Raumersparnifs wegen fortgelassen werden. Die Letztere fehlt überdies in Berlin.

Ich kenne nur zwei vollständige Exemplare der ungemein fehenen Folge in Paris und Wien (Albertina). Je 13 Blatt besitzen das Berliner Kabinet und die Wiener Hofbibliothek, 8 befinden sich in Bologna, 2 in Oxford und je eines in der Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden und im British Museum.

[13]) Abgebildet im Katalog des Rudolphinum zu Prag (1889), Nr. 377 und 378.

[14]) Durch ein Versehen wurden dabei nur Thomas und Matthias vertauscht. Letzterer gehört wohl richtiger unter Nr. 9, Ersterer unter Nr. 10.

Heinecken[15]) gibt bereits richtig an, dafs die Folge aus 14 Blättern bestehe, Bartsch zählt indes 15, von denen er ohne nähere Beschreibung unter Nr. 65 die Maria, unter 76 den Thomas und unter 77 Matthias nennt. Letzterer ist jedoch unter Nr. 73 richtig beschrieben und wird von Bartsch nur irrthümlich „Mathäus" genannt. B. 77 existirt überhaupt nicht, da ja die Zahl der Apostel sonst 13 betragen würde. Die vollständige Folge kam erst 1836 an die Albertina, so dafs Bartsch für seinen »Peintre-Graveur« nur das Exemplar der Hofbibliothek benutzen konnte, an welchem der Thomas B. 76 fehlt.

Die Benennung einzelner Apostel, wenigstens der fünf letzten, könnte strittig sein. Ich habe die von Bartsch gewählte beibehalten, mit Ausnahme des Matthias, den Bartsch Mathäus nennt, der aber fast immer am Beil kenntlich ist, während Mathäus Lanze oder Hellebarte, mitunter auch ein Schwert führt. Jakobus minor B. 72 wird zwar in allen gestochenen Folgen des XV. Jahrh., wo den Aposteln ihr Name beigegeben ist, mit einer Keule dargestellt, da er aber in einer anderen Apostelfolge Israhels (B. VI. 297. 30) ausnahmsweise mit dem Walkerbaum vorkommt und hier unmöglich am Schlufs der ganzen Reihe neben Simon erscheinen kann, liefs ich es bei der Benennung von Bartsch. Bei paarweiser Anordnung der Apostel, wie sie schon im Werk des Meisters *E S* vorkommt, liebte man es, dem Petrus an Stelle des meist fehlenden Paulus den Andreas beizugesellen und Johannes mit Jakobus major als Brüder zu vereinigen. Philippus und Jakobus minor gehörten dann ebenso zusammen, wie die Brüder Simon und Judas, die den Schlufs der Folge bildeten. Ihre Reihenfolge läfst sich leicht durch den Wortlaut der nicht selten beigegebenen Kredostellen fixiren.

Die alten Meister, deren ikonographische Kenntnisse man heute gern zu überschätzen geneigt ist, nahmen es mit der richtigen Vertheilung der Apostelattribute selbst nicht gar genau. Petrus, Andreas, Johannes, Jakobus major haben zwar fast ausnahmlos die gleichen Abzeichen: Schlüssel, Schrägkreuz, Kelch, Pilgerstab und Kreuzstab, Thomas findet sich aber mit Lanze oder Winkelmafs, Mathäus mit Schwert, Lanze oder Hellebarte, Matthias mit Beil oder Hellebarte, Simon mit Kreuz, Schwert, Lanze oder Säge. Letztere ist meist das Abzeichen des Judas Thaddäus, der nur in unserer Folge die ihm von Bartsch in der Regel mifsverständlich zugewiesene Keule hält. Gegen alle Tradition gab endlich gar der Meister mit den Bandrollen in einer nach dem Meister *E S* kopirten Folge (P. II. 229. 132 bis 137) dem Philippus das Beil, dem Thomas einen Kreuzstab, dem Matthias das Kreuz, dem Simon die Lanze und dem Mathäus den Walkerbaum.[16])

In Israhels Apostelfolge trägt nur Bartholomäus Schuhe, alle übrigen sind barfufs. Auf diese Eigenthümlichkeit, die sich bei den meisten Folgen des XV. Jahrh. beobachten läfst, wies ich schon an anderer Stelle hin, ohne sie begründen zu können.[17]) Inzwischen machte mich Dr. Eduard His in Basel darauf aufmerksam, dafs der hl. Bartholomäus, zufolge der »Caractéristique des Saints« des Jesuitenpaters Cahier, der Patron der Gerber und Lederer — jedenfalls wegen seines Martyriums — sei. Wahrscheinlich also trägt er als Abzeichen dieser Würde auch da Schuhe, wo seine Genossen sämmtlich barfufs einhergehen.

Der geduldige Leser möge mir diesen Exkurs auf ikonographisches Gebiet verzeihen. Was das eigentliche Thema meiner Abhandlung anbetrifft, so mufs ich mich zum Schlufs damit begnügen, auf die einstige Existenz einer Anzahl bedeutender Werke des älteren Holbein hingewiesen zu haben, und zwar solcher, die vor 1503, dem Todesjahr Israhels van Meckenem, entstanden sein müssen. Sind sie wirklich im Sturm der Zeiten zu Grunde gegangen, wie manch anderes Kleinod deutscher Kunst, oder harren sie verborgen einer fröhlichen Auferstehung? — Wenn auch das Letztere kaum noch zu hoffen ist, so wäre ich schon zufrieden, mit dieser Studie dem auf dem Gebiet der Malerei besser bewanderten Forscher den Blick auf ein benachbartes Feld eröffnet zu haben, auf dem noch manch' unbegangener Pfad zu den Quellen der Erkenntnifs führen mag.

Dresden. Max Lehrs.

[15]) »Neue Nachrichten« I., S. 453. 60.

[16]) Diese Angaben beruhen lediglich auf solchen Apostelfolgen des XV. Jahrh., bei welchen durch Beischrift der Namen die Identität der einzelnen Apostel nicht zweifelhaft ist.

[17]) Der Meister mit den Bandrollen (Dresden 1886). p. 11, Anm. 5.

Heilthumbücher und Goldschmiedekunst.

Mit 4 Abbildungen.

Die Heiligthumbücher, namentlich die älteren, mit ihren fast zahllosen künstlerischen Abbildungen von Kirchengeräthen, sind mir immer als eine wichtige Quelle für kunsgtewerbliche Studien erschienen. Wenn ich auch nie mit der Energie, welche man einer zu lösenden Aufgabe entgegenbringt, an dieselben herangegangen bin, so habe ich sie doch oft mit dem Gedanken durchblättert, ob es denn gar nicht möglich wäre, diese bisher so einseitig für die Geschichte der graphischen Künste interpretirten Quellen auch zur Lösung wichtiger Fragen aus der Geschichte der Goldschmiedekunst heranzuziehen. Jedesmal aber habe ich das Material unbefriedigt wieder zur Seite gelegt; denn es ist mir niemals gelungen, diesen stummen Zeugen die Zunge zu lösen. Nicht ein einziges Mal liefs sich unter den zerstreuten kirchlichen Goldschmiedearbeiten irgend ein Stück durch die Abbildungen der Heilthumbücher auf seine Provenienz zurückführen, und nur drei erhaltene Stücke (Andechs, München, Aschaffenburg) liefsen sich überhaupt identifiziren. Niemals verrathen diese sonst so kostbaren Inventare einen Meisternamen und aus keiner der Beschreibungen kann man mehr ge-



Fig. 1.
Mit Reliquien gefülltes Muschelgefäfs aus dem Aschaffenburger Kodex (Halle'scher Domschatz).

winnen, als eine auch aus andern Quellen bekannte allgemeine Bezeichnung des Gegenstandes. Térey hat uns durch seine Erstlingsarbeit [1]) — obgleich sie als Strafsburger Dissertation mehr auf das Kunsthistorische ausgeht — gezeigt, welchen Weg man hier einzuschlagen hat. Er zieht das urkundliche Material, welches zuweilen verräth, aus welcher Schenkung, vielleicht also auch aus welchem Ort dieses oder jenes Reliquiar herrührt, mit heran. Vielleicht wird es auf diese Weise unter Zuhilfenahme der oft angebrachten Wappen einmal gelingen, unter den 200 bis 300 Abbildungen eines Heilthumbuches einige in lokale Gruppen zu vertheilen. Dafs dieses System sich nicht nur bei dem Halle'schen Heilthumbuche anwenden läfst, kann ich aus eigener Erfahrung bezeugen; denn eine flüchtige Durchsicht der urkundlichen Materialien für das Wittenberger Heilthumbuch im Archiv zu Weimar hat mir gezeigt, dafs auch dort eine ähnliche Ausbeute zu gewärtigen ist.

Térey gliedert seine Arbeit in zwei Theile: Der erste behandelt den Aschaffenburger Kodex, welcher bisher unter dem unkorrekten Namen „Der Mainzer Domschatz“ bekannt war, wohin aber nur ein kleiner Theil der Reliquien 1540 verbracht worden ist. Er führt für ihn den Namen „Der Halle'sche Domschatz“ ein. Der zweite Theil gilt dem „Halle'schen Heiligthumsbuch von 1520“, jenem kostbaren selten gewordenen Druckwerk, welches Hirth 1889 in seiner Liebhaber-Bibliothek zum Theil herausgegeben hat. Das Verhältnifs zwischen dem handschriftlichen Kodex und dem Druckwerk, welches lange verkannt worden ist, wird aufgeklärt: das Druckwerk ist älter, 1520, und der Aschaffenburger Kodex ist daher nicht seine Vorlage, sondern erst einige Jahre später, 1526, entstanden. Als Zeichner für das Druckwerk wird der 1520 verstorbene Nürnberger Maler Wolf Traut erkannt, welchem die gröfsere Zahl der Blätter zugewiesen werden mufs. Eine kleinere Gruppe fällt einem Unbekannten zu, welcher sich als ein Schüler Cranach's dokumentirt. Einige wenige Blätter, welche weder Traut noch diesem Unbekannten angehören können, fafst Térey als die Arbeit eines im Zeichnen wenig gewandten Xylographen auf. Seite 24, 25 und 105 wird auf das Verhalten Wolf Traut's den Originalien gegenüber hingewiesen. Es stellt sich heraus, dafs er ziemlich frei geschaltet hat. Wenn er auch nicht so weit gegangen ist, ein und dasselbe Cliché für verschiedene Gegenstände zu verwenden, wie es andere Heilthumbücher thun und wie wir es von den Weltchroniken her gewohnt sind, so mahnt uns doch seine Art, die Gegenstände wiederzugeben, zur gröfsten Vorsicht. — Sicherere Ausbeute gewährt der Aschaffenburger



Fig. 2.
Reliquiar aus dem Aschaffenburger Kodex mit den Initialen des Ludwig Krug.

[1]) G. v. Térey »Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumbuch von 1520«. (XIV u. 115 S.) 8°. 10 Tafeln. Strafsburg 1892, Heitz.

Kodex, welcher weit reichhaltiger ist, und obgleich später entstanden, dennoch mehr Treue für die gothischen Formen zeigt. Da es sich für Térey darum handelt, die Miniaturen dieses Inventars dem sogen. Pseudo-Grünewald, d. h. jenem unbekannten zwischen Grünewald und Cranach stehenden Meister abzusprechen, hat er sich unbewufst dem Kodex gegenüber auf einen zu hohen Standpunkt gestellt und kritisirt ihn daher etwas zu streng. Was er in dieser Beziehung sagt, ist zwar richtig, aber wir dürfen alles, was den Zeichnungen abgeht, durchaus nicht von einem gemalten Inventar verlangen. Mit seinen frischen Farben, seinen gut gezeichneten Figuren und zum Theil vorzüglichen Details, steht dieses Buch über dem Inventar der Michaelshofkirche in München (Gmelin) und hoch über dem Lobkowitz'schen Inventar (Koula), sowie dem von Zwiefalten (Auktion Gutekunst). Wer den verschönten durch Hefner mitgetheilten Proben nicht traut, mag die hier beigegebene, nach einer Photographie gemachte Abbildung (Fig. 1) einer Prüfung unterwerfen.

Wenn Térey die Urheberschaft des Pseudo-Grünewald negirt und einen andern Meister vorzuschlagen sich nicht entschliefsen kann, so macht er doch mit den Worten: „Es ist vielleicht anzunehmen, dafs die Künstler der Nürnberger Richtung angehören", einen Hinweis, welchen ich zur Weiterentwicklung aufnehmen möchte.

Die einzige Meisterbezeichnung, welche in dem Aschaffenburger Kodex vorkommt, besteht aus den Initialen *L* und *K*, rechts und links von einem Krug, dem redenden Wappen des Nürnberger Goldschmiedes Ludwig Krug, nach Neudörfer zünftig 1522, nach meinen Notizen aber erst 1523 in die Zunft aufgenommen. Neudörfer setzt seinen Tod in das Jahr 1532, aber nach dem Nürnberger Meisterbuch läfst sich aus den Jahren, in welchen er als Geschworner bis zu seinem Lebensende fungirte, herausrechnen, dafs er schon 1530 gestorben ist. Wir geben in Fig. 2 nach Hefners Aschaffenburger Programm von 1830 den Gegenstand wieder, auf welchem die Initialen angebracht sind; man wird sie auf dem Baumstumpf unschwer erkennen. Térey fafst diese Bezeichnung, und ich sehe im Allgemeinen kein Hindernifs dafür, als die Urhebermarke des Goldschmiedes, welcher das Stück angefertigt hat. Wir hätten demnach hier eine beglaubigte Arbeit von Ludwig Krug vor uns, ein Fund, der um so werthvoller ist, als wir sonst wenig Hoffnung haben, auf dem gewöhnlichen Wege der Feststellung durch Marken, andere Goldschmiedewerke des Meisters zu finden, da sein Tod mehrere Jahre vor Einführung der obligatorischen Meisterstempelung in Nürnberg fällt. In der Zeit, da Ludwig Krug thätig war, stempelte man nur mit dem Stadtzeichen.



Fig. 3.
Silberfigur d. hl. Petrus aus dem Halle'schen Heiligthumsbuch von 1520 mit dem Monogramm d. Wolf Traut.

Aber aus den 25 Arbeiten, welche mir aus dieser Periode bekannt sind, findet sich keine, welche die geringste Spur einer Meisterbezeichnung oder Verfertiger-Inschrift trägt. Ich behaupte also wohl nicht zu viel, wenn ich sage, es sei damals in Nürnberg nicht üblich gewesen, eine Goldschmiedearbeit so zu bezeichnen, wie es unsere Fig. 2 zeigt. Angenommen aber, dafs es in diesem Falle doch so gewesen sei, würde sich dann der Zeichner des Heilthumbuches die Mühe gemacht haben, ein fremdes Urheberzeichen in so sorgfältiger Weise wiederzugeben? Aus hundertfältiger Erfahrung sage ich nein. Man braucht blos zu sehen, wie selbst heutzutage die Künstler mit den Inschriften und Meisterbezeichnungen auf den von ihnen reproduzirten Gegenständen umgehen, um zu wissen, dafs nur ein ganz spezieller Auftrag, welcher aber hier nicht vorgelegen haben kann, zu einer solchen Akribie hätte Anlafs geben können. Ich möchte daher in erster Linie annehmen, dafs die Initialen sich auf den Zeichner des Buches beziehen. Für einen solchen ist gerade diese Art den Namen anzubringen, ebenso charakteristisch, wie sie für einen Goldschmied ungewöhnlich wäre. Ja, Wolf Traut, der Zeichner des gedruckten Heilthumbuches, hat seine Urheberschaft an demselben ganz in derselben Weise angedeutet (vgl. unsere Fig. 3), und dort fällt es Niemanden ein, in dem *W T* eine Goldschmiedemarke zu erkennen. Mir ist weder das Werk des Ludwig Krug zur Hand, noch ist mir der Aschaffenburger Kodex, den ich vor etwa 10 Jahren nur eine halbe Stunde lang in Händen gehabt habe, so im Gedächtnifs, dafs ich eine Stilvergleichung riskiren

könnte. Aber ich erinnere mich einer Handzeichnung des Ludwig Krug im Münchener Kabinet, welche meiner Annahme wenigstens nicht widerspricht. Ist aber Ludwig Krug der Zeichner des Aschaffenburger Buches, so ist er meiner Ansicht nach auch der Verfertiger des becherförmigen Reliquiars (Fig. 2), welches seine Initialen trägt. Die graphische Wiedergabe der von ihm selbst gefertigten Goldschmiedearbeit mag der verführerische, doppelte, Anlafs gewesen sein, seine Meisterbezeichnung hinzuzufügen.

Bei dem empfindlichen Mangel an authentischen Nachrichten über die Arbeiten der Nürnberger Goldschmiede im Beginne des XVI. Jahrh. ergreife ich mit Vergnügen das schwache Rohr dieser Hypothese, um aus dem urkundlichen Goldschmied Ludwig Krug bis zu besserer Belehrung einen Meister mit bekannten künstlerischen Qualitäten zu machen. Aufser dem besprochenen Stücke möchte ich ihm jetzt noch zwei andere zuschreiben, von welchen sich das eine in Fürstlich Lobkowitz'schem Besitze (Ausstellung Wien 1889, Nr. 465), das andere im Nationalmuseum zu Budapest befindet. Von dem ersteren vermag ich leider keine Abbildung beizubringen, obgleich es eine ganz köstliche Arbeit ist, namentlich in der weiblichen Figur, welche, wie an dem Stücke im Aschaffenburger Kodex, Fufs und Griff miteinander verbindet, uns den eigenthümlichen geschlossenen Charakter der damaligen Nürnberger Plastik offenbart. Das andere reproduzieren wir in Fig. 4 nach der Heliogravure der Publikation über die Budapester Ausstellung von 1884. Obgleich hier die vermittelnde Figur fehlt, ist doch die Verwandtschaft mit dem Aschaffenburger Blatt unverkennbar. Das Laubwerk am Fufse, der umgebogene Baumstamm, welcher hier statt der Initialen die Trockensprünge zeigt, ferner die Buckelreihe, die eingefafsten Reliefs, alles das verräth eine Uebereinstimmung, welche mehr als ein gemeinschaftlicher Schulcharakter zu sein scheint.



Fig. 4. Pokal im Nationalmuseum Budapest (Ludwig Krug?).

Karlsruhe. Marc Rosenberg.

Aachener Goldschmiede.

Diesseits der Alpen ist kein Kirchenschatz reicher an kostbaren Metallarbeiten als derjenige der Aachener Marienkirche, der alten von Karl dem Grofsen begründeten Pfalzkapelle. Welchen Meistern jene Kunstwerke ihre Entstehung verdanken, ist fast in allen Fällen unbekannt. Einzelne Kunstforscher haben zwar das eine oder das andere Werk bestimmten Meistern zugeschrieben, ihre Aufstellungen sind dann aber von andern wiederum bestritten worden.

Es läfst sich nun aber nachweisen, dafs Metallarbeiter und Goldschmiede durch das ganze Mittelalter in Aachen gearbeitet haben. Versuchen wir die Beweisstellen zu vereinen und mittelst derselben zu zeigen, dafs es sehr wahrscheinlich ist, manches Werthstück der Münsterkirche sei in der Stadt Aachen selbst entstanden.

Unter den jüngst von Marc Rosenberg bei Keller zu Frankfurt a. M. veröffentlichten »Goldschmiede-Merkzeichen« finden sich S. 3 f. „Beschauzeichen der Stadt Aachen". Sie gehören dem XV. und XVI. Jahrh. an und enthalten einen Adler in einem länglichen, unten abgerundeten oder einem kreisförmigen Schilde. Prof. Loersch hat nun aber jüngst in der »Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins« XII., S. 243 nachgewiesen, dafs jenes zweite Zeichen mit kreisförmigem Schilde und der Jahreszahl 1581 kein Aachener sein könne. In der erstern Schildes-

form kommt das Beschauzeichen vor auf Werken des Hans (Jan) von Reutlingen, Goldschmied und Stempelschneider unter Max I. und Karl V. Als Meisterzeichen verwendet jener Hans besonders auf einem Evangeliendeckel der kaiserl. Schatzkammer ein schräg liegendes grofses lateinisches *R*, dessen unterer Strich jenseits des langen graden Striches hinaufgeht und so mit ihm ein *X* bildet. Das Monogramm besteht demnach aus den Buchstaben *R* und *I*. Dasselbe Beschauzeichen und dasselbe Meisterzeichen fand ich auf dem silbernen Siegelstempel des Aachener Münsters, das Bock (»Pfalzkapelle« S. 109) freilich sehr unvollkommen abbildete. Das Siegel, eine von Karl V. dem Münster geschenkte Monstranz (abgeb. a. a. O. S. 120) und jener Evangeliendeckel (abgeb. a. a. O. S. 156) stehen sich in der Zeit und in den Formen so nahe, dafs sie auf dieselbe Werkstätte hinweisen, also nach Ausweis des Beschauzeichens auf eine Aachener.

Dafs Aachen schon lange vor dem XVI. Jahrh. Beschauzeichen hatte und anwandte, erhellt aus den von Laurent herausgegebenen Stadtrechnungen. Wird doch in der Rechnung vom Jahre 1334 (S. 106) berichtet, es sei ein Hammer gefertigt worden, womit Johann von Royde das Silber stempele. Ebendaselbst ist gesagt, ein Goldschmied habe den Eisenstempel graviert, womit die (zinnernen) Krüge gestempelt würden. Die Rechnung von 1338 (S. 119 f., vergl. 18 f.) erzählt: einer der angesehensten Bürger, Wilhelm Beysel, sei beauftragt worden, Geschenke zu kaufen, welche die Stadt der seit 1324 mit Ludwig dem Bayern vermählten Kaiserin Margaretha von Holland bei ihrem Besuche darbieten wolle. Beysel kaufte daraufhin für über 450 Mark zehn silberne, vergoldete Geräthe bei Wilhelm de Hex, bei Herrn Arnold dem Kleinen, bei Herrn G. Chorus, bei dem in der Pontstrafse wohnenden Herrn Wolter, bei Franko von Royde, bei Dobag und bei Jakob Sassen. Würde man der Kaiserin gerade Goldschmiedearbeiten verehrt haben, und würde man diese so rasch gefunden haben, wenn nicht zu Aachen das Handwerk der Goldschmiede geblüht hätte? Trotzdem können nicht alle Genannten Goldschmiede gewesen sein, weil laut dem Anfange der betreffenden Rechnung G. Chorus und Wolter aus der Pontstrafse als Bürgermeister auftreten. Auch W. Beysel lieferte selbst einen grofsen vergoldeten Becher für 64 Mark 10 Schillinge, obwohl er allem Anscheine nach nicht Goldschmied war. Man mufs also mit Loersch (a. a. O. S. 231) annehmen, die angesehensten Bürger hätten ihr eigenes Silbergeschirr hingegeben. Vielleicht sind aber doch einige der Genannten Goldschmiede gewesen. Dieselbe Rechnung nennt sicher wenigstens einen Goldschmied, indem sie (S. 126 und 129, vergl. 19 Anm.) ausführt, irdene Krüge seien zu theuer gewesen, darum habe die Stadt durch Meys zinnerne giefsen lassen, worauf der Goldschmied Werner von Lynge 48 Schildchen gesetzt habe.

Auch in der Rechnung des Jahres 1346 (S. 180) erscheint ein städtischer Goldschmied; in derjenigen des Jahres 1391 aber wird berichtet, wie Goldschmied Wilhelm zwei silberne Flaschen herrichtete, welche man dem Herzog von Geldern schenkte. Der Goldschmied erhielt nur 8 Mark, doch kosteten sie der Stadt 800 (S. 376 u. 380). Im Jahre 1394 erneuerte Wilhelm für 10 Mark zwei Kannen, welche die Stadt für 375 Mark vom ersten Bürgermeister übernommen hatte, um sie dem „jungen Herrn von Jülich", als er Ritter geworden, zu verehren (S. 397 f.).

Vor dem Jahre 1510 arbeitete zu Aachen ein Goldschmied Heinrich Schelert, der mehrere Kelche für die dortigen Windesheimer Chorherren machte (»Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins« XIII., S. 111 u. 247). Im Jahre 1573 aber erhielt die Goldschmiedezunft eine neue „Rolle" d. h. neue Statuten, welche Prof. Loersch kürzlich herausgegeben und trefflich erläutert hat (a. a. O. S. 230 ff.). Doch steigen wir auf zu ältern Zeiten, die vielleicht wichtigere Nachrichten bieten.

Friedrich I. soll sich im Jahre 1152 zu Aachen ein silbernes Siegel haben stechen lassen. Wäre diese Angabe sicher, so würde sie ein gewichtiges Zeugnifs für das Alter der Aachener Goldschmiedezunft bieten, weil ja die Goldschmiede auch als Siegelstecher arbeiten mufsten. Aus dem als Beweismittel gebotenen Briefe folgt aber unmittelbar nur, dafs Abt Wibald von Stablo und Korvey am 18. März des genannten Jahres zu Aachen einem Boten ein neues Siegel übergab, welches dieser dem Könige bringen sollte, und dafs am 27. März die eisernen Werkzeuge zur Anfertigung goldener Bullen fertig wurden, welche der Abt dem Notar des Königs sandte.[1])

[1]) *Wibaldi epistola* 377 in Jaffé's »Monumenta Corbeiensia« pag. 506: *Die quinta post exitum vestrum a nobis, Aquisgrani dedimus puero nostro Godino perferendum sigillum argenteum perfectum, ne videlicet illo novitio et non permansuro res regni*

Dafs beide Dinge in Aachen angefertigt worden sind, kann aber doch in mittelbarer Weise wenigstens wahrscheinlich gemacht werden, weil sich nämlich nachweisen läfst, dafs zu jener Zeit in Aachen ein vortrefflicher Goldschmied wohnte, welcher für Friedrich I. Arbeiten lieferte.

Im Oktogon des Aachener Münsters hängt nämlich noch heute eine laut ihrer Inschrift von „Kaiser Friedrich und seiner Gemahlin Beatrix" gestiftete Leuchterkrone. Da nun Friedrich am 18. Juni 1155 Kaiser ward und nach Verstofsung seiner ersten Gemahlin, Adelheid, im Jahre 1156 jene Beatrix heirathete, mufs die Inschrift nach 1156 verfafst sein. Da aber in ihr Karls des Grofsen keine Erwähnung geschieht, kann die von Quix, Bock und andern[2] ausgesprochene Vermuthung, jene Krone sei in Folge der 1165 vorgenommenen Erhebung der Gebeine Karls des Grofsen und der Heiligsprechung desselben als Weihegeschenk angefertigt worden, nicht richtig sein. Die Inschrift betont so sehr, die Krone werde der Gottesmutter Maria gewidmet und sei nach dem Vorbilde ihrer Aachener Pfalzkapelle im Achteck angelegt, dafs die Erinnerung an Karl förmlich ausgeschlossen wird, derselbe also zur Zeit der Inschrift noch nicht erhoben und kanonisiert sein konnte. Somit mufs die Inschrift zwischen den Jahren 1156 und 1165 gedichtet sein. Der Kronleuchter konnte aber schon vor der Anfertigung der Inschrift in Arbeit gegeben werden. Es ist demnach in keiner Weise ausgeschlossen, dafs er schon vor 1156 bestellt und begonnen ward, also kurze Zeit nach Anfertigung jenes Siegels. Wer hat nun den Kronleuchter gemacht?

Das im XIII. Jahrh. angelegte Todtenbuch des Aachener Münsters führt unter den Wohlthätern einen Wibert an, welcher verschiedene gröfsere Arbeiten für die Stiftskirche ausführte. Es nennt als solche die Leuchterkrone, die (metallene) Bedachung des ganzen Domes, das vergoldete Thurmkreuz und Glocken. Derselbe Wibert vermachte dem Stift zwei silberne „Ampullen" (Mefskännchen?) und zwei neben der Kirche des hl. Foilan in unmittelbarer Nachbarschaft des Münsters gelegene Häuser. Ist die durch ihn besorgte Erneuerung der Bedachung des Domes, wie angenommen wird, durch den Brand von 1146 gefordert worden,[3] so hat Wibert wenigstens die meisten der erwähnten Arbeiten zwischen 1146 und 1165 angefertigt. Da nicht lange nach 1165 auch das älteste Stadtsiegel mit der Figur des thronenden Kaisers Karl graviert wurde, liegt die Versuchung nahe, auch dessen Anfertigung ihm zuzuschreiben. Irgend ein positiver Grund für diese Zuschreibung ist mir aber nicht bekannt geworden. Ebensowenig positive Stütze findet sich für die Annahme, er habe die „Kappenberger Schale" gemacht.[4] Weiterhin meldet jenes Todtenbuch das Ableben Riker's, des Vaters unseres Wibert, indem es beifügt, Wiberts Bruder sei Stephan, ein Mitglied des Kapitels. Vielleicht ist dieser Bruder der 1173 und 1179 urkundlich beglaubigte Dechant des Aachener Stifts: Stephan.[5]

diutius consignarentur . . . . Decima postmodum die, hoc est in cena Domini, perfecta sunt ferramenta ad bellandum de auro; quae vobis per prepositum de Marna sub celeritate transmisimus. Eodem vero die misimus Aquensi villico sigillum stagneum, diligenter expressum ad formam argentei et duas bullas aureas perfectas. Haagen »Geschichte Achens« I., S. 125: „Offenbar wurden vorbenannte Gegenstände in Achen gemacht." Eine grofse Anzahl mittelalterlicher Zunftbriefe verlangt von den Goldschmieden als eines der drei Meisterstücke auch ein gravirtes Siegel. Vergl. Loersch in der »Zeitschrift d. Aachener Geschichtsvereins« XIII., 287 und Bruno Bucher »Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau« (Wien 1889) S. XXX und 44.

[2] Die Inschrift bei Bock »Pfalzkapelle«, S. 123 und »Der Kronleuchter Kaiser Friedrichs« (Leipzig 1864, Weigel) S. 27. Ueber die Entstehungszeit vergl. Bock »Der Kronleuchter« S. 35, Quix »Geschichte der Stadt Aachen« I., S. 65 und Ernst »Histoire de Limbourg« III., pag. 136 s.

[3] Haagen »Geschichte Achens« I., S. 122 f.

[4] Diese Zeitschrift III., Sp. 374.

[5] »Necrologium ecclesiae B. M. V. Aquensis.« Herausgegeben von Quix. S. 18: IX. kl. April, *obiit Rikerus, pater Stephani, fratris nostri. Item Wibertus frater ejusdem Stephani s. Dei Genitrici II. ampullas argenteas donavit et duas domos, que adhaerent ecclesie s. Foiliani, insuper maximam operam et maximum laborem ad opus corone, ad tectum totius ecclesie, ad crucem deauratam in turri, ad campanas adhibuit et omnia feliciter consummavit.* S. 17: *Obiit Stephanus decanus, frater noster. Dedit nobis II. marcas ad edificium molendini, ut sibi viventi annuatim specialis missa celebretur et defuncto anniversarium peragatur. Addidit etiam hec pro remedio anime suae ad ornatum ecclesie: Kataplatinum et Katapitera, dalmaticam quoque rubeam et II. candelabra deaurata.* Urkunden aus den Jahren 1173 und 1179, worin dieser Dechant Stephan genannt wird, bei Quix »Cod. dipl.« I., pag. 69 u. 99 und Quix »Burtscheid« S. 81 u. 221. In seiner »Geschichte der Stadt Aachen« I., S. 76, gibt Quix an, Stephan werde auch 1179 als Dechant genannt. Sein Vorgänger

Freilich ist noch in jüngster Zeit in Abrede gestellt worden,[6] aus jenen Angaben folge, dafs Wibert Goldschmied gewesen sei. Indessen redet das Todtenbuch von ihm so, wie es nicht von einem Beamten des Stiftes sprechen konnte, welcher nur jene Arbeiten besorgt hätte. Sind doch alle jene Sachen, um die Wibert sich bemühte, Metallarbeiten, und sagt doch das Buch, er habe auf dieselben „die gröfste Mühe und die bedeutendste Arbeit verwandt" und „alles glücklich vollendet". Man darf demnach daran festhalten, Wibert sei ein Goldschmied gewesen, der zwischen 1146 bis 1165 für das karolingische Stift arbeitete und in Aachen zwei Häuser besafs, also dort wohnte.

Nach Quix[7]) war Wibert „bestimmt" einer der zu Aachen wohnenden „Königsleute", einer der frei geborenen Männer, welche „eine mittlere Klasse zwischen den Palastministerialen und den hörigen Handwerkern ausmachten", und als Kaufleute, Wechseler, Goldschmiede oder bessere Handwerker den Kern der Bürgerschaft bildeten. Andererseits ist die Vermuthung aufgestellt worden, Wibert möge „der städtischen Präge als Münzmeister vorgestanden haben".[8]) Er würde auch in diesem Falle Friedrich I. gedient haben, denn dieser liefs 1166 zu Aachen eine neue Münzart schlagen, welche auf der einen Seite das Bild Karls des Grofsen, auf der andern sein eigenes Bildnifs zeigte. Aus der Urkunde, worin er die Prägung der betreffenden Solidi, deren 24 auf eine Mark gehen sollten, anordnet, erhellt, dafs schon vorher zu Aachen eine Münzstätte sich vorfand und dafs dieselbe der Stadt auch für die Zukunft bleiben sollte. Aus andern Quellen erhellt dann, dafs Aachen seit karolingischer Zeit bis zu diesem Jahrhundert seine Münze in Thätigkeit hielt. Wo aber eine bedeutende Münze arbeitete, da waren Männer nöthig, die sich auf den Stempelschnitt, das Prägen und die Bearbeitung des Metalls verstanden, da werden auch Goldschmiede gewesen sein.[9]) Ueberdies ward vielleicht schon in karolingischer Zeit das Gewerbe des Kunstgusses bei der um die Pfalz wohnenden Bevölkerung eingebürgert. Bekannt ist die Geschichte des Tancho, welcher Karl dem Grofsen für die Aachener Pfalzkapelle Glocken gofs, aber wegen betrügerischer Unterschlagung edeln Metalls den Tod fand.[10]) Aufser den Glocken wurden unter Karl die noch vorhandenen ehernen Thüren und die schönen Erzgitter des Münsters wahrscheinlich zu Aachen angefertigt.[11])

Ein weiteres Kunstwerk aus Erz, das ebenfalls aus der Aachener Giefserei stammen dürfte, war jener Adler, welcher den Gipfel der Pfalz zierte und von Lothar im Jahre 978 nach Osten hin gewandt wurde. Freilich beweisen diese Gufswerke, streng genommen, nur, dafs sich zu Aachen um das Jahr 800 eine Kunstgiefserei befunden habe, deren Erzeugnisse zu den besten ihrer Zeit gehörten. Sind nicht alle leitenden Meister von aufsen gekommen, wie das von Tancho feststeht, und nach Vollendung ihrer Aufgabe heimgekehrt? Läfst sich erweisen, dafs sie Gehilfen in Aachen ausbildeten und zurückliefsen? Trotz der Unmöglichkeit, diese Fragen zu beantworten, gewinnt doch die Ansicht, Aachen habe seit der karolingischen Zeit geübte Gelbgiefser gehabt, durch verschiedene Thatsachen eine hohe Wahrscheinlichkeit. Zuerst spricht für dieselbe das fortwährende Bestehen der Münzstätte, welche erfahrene Metallarbeiter erheischte. Zweitens befinden sich in der Entfernung von nur zwei Stunden von Aachen bei Moresnet ergiebige Gruben von Blei und Gal-

Arnold wurde 1153 Erzbischof von Mainz, sein Nachfolger Konrad soll 1168 und 1191 bis 1220 als Dechant beglaubigt sein. Dafs die *corona*, auf welche Wibert so viele Mühe und Arbeit verwandte und die er vollendete, wirklich der Kronleuchter sei, erhellt aus einer andern Stelle desselben »Necrologium«, S. 6, wo eine Stiftung gemacht wird *pro incensione corone* „Zum Anzünden (der Kerzen) der Krone". Eine ähnliche Stiftung machte 1236 der Aachener Propst Otto. (Quix »Cod. dipl.« II., 2. S. 109 u. 158.)

6) Diese Zeitschrift III., Sp. 375.

7) »Geschichte der Stadt Aachen« I., S. 65 u. 57.

8) Bock »Kronleuchter« S. 34.

9) Bereits 1235 wird zu Aachen ein „alte Münze" genanntes Haus erwähnt. Haagen »Geschichte Achens« I., S. 133 u. 162. Auch der Herzog von Jülich hatte zu Aachen eine Münze. (I., S. 313 und II., S. 1.) Bei den Jahrmärkten wurden nur am Ort geprägte Münzen angenommen. (I., S. 182.) Ueber die Bedeutung der Aachener Münze vergl. Meyer »Aachensche Geschichten« S. 857 f., Waitz »Deutsche Verfassungsgeschichte« IV., S. 91 f. und »Necrologium« S. 47: *Godeschalcus monetarius et uxor ejus Ida;* S. 62: *Bertolfus monetarius;* S. 71: *Henricus monetarius; Census pertinentes ad celerariam l. c.;* S. 77: *De Herle pistor VIII. sol., monetarius solvit.* »Aachener Stadtrechnungen aus dem XIV. Jahrh.« herausgegeben von Laurent, S. 135; *Bruno monetarius* (anno 1338).

10) »Monachus Sangallensis« I., c. 29, Jaffé »Mon. Carolina«, pag. 660; »Mon. Germ. ss.« II., 744.

11) »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins« VIII., S. 56 Anm. 2, sind die Nachweise gegeben.

mei, welche gleich den Bleigruben von Gressenich und Stolberg bereits zur Römerzeit betrieben und nach Ausweis der Stadtrechnungen im XIV. Jahrh. stark ausgebeutet wurden. In der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. besafs Aachen bedeutende Messingfabriken, deren Besitzer 1505 einen Zunftbrief erhielten. Das oft genannte Todtenbuch sowie das Zinsbuch des Münsters aber erwähnen bereits unter den Wohlthätern einen „Topfgiefser" Heinrich, welcher um 1320 gelebt haben mufs.[12])

Nachdem wir gezeigt haben, welche Gründe wahrscheinlich machen, Aachen habe im Mittelalter, wenigstens in dessen zweiten Hälfte, Goldschmiede und kundige Kupferarbeiter besessen, können wir zur Frage nach den Meister der beiden grofsen Schreine des Münsters übergehen. Ueber den älteren, den Karlsschrein, meldet Reiner in seinen Annalen[13]) zweierlei: „Friedrich II. habe ihn mit Hilfe des Goldschmiedes geschlossen und die Aachener hätten ihn gemacht." Man kann freilich die zweite Aussage auch dahin deuten, die Aachener, nicht der Kaiser, hätten das zu dem Werk nöthige Geld beigesteuert. Würden sie aber zugegeben haben, dafs der Goldschmied bei der feierlichen Einschliefsung der Reliquien Karls in so hervorragender Weise bethätigt gewesen wäre, wenn sie ihm nicht als Bürger ihrer Stadt solche Ehre gegönnt hätten?

Ueber die Anfertigung des zweiten, weit kostbareren, aber unmittelbar nach Vollendung des erstern begonnenen Schreines handelt eine 1220 zu Frankfurt ausgestellte Urkunde Friedrichs II.[14]) Sie verordnet: aus dem vor dem Paradiese der Aachener Münsterkirche aufgestellten Opferstock solle der Propst zum Instandhalten der Kirche nur ein Viertel erhalten, so lange der Marienschrein in Arbeit sei, nach Vollendung desselben aber die Hälfte. Nun nennt das Todtenbuch der Marienkirche unter den Wohlthätern des Stiftes einen Goldschmied Johannes, der vor 1250 gestorben sein mufs. Das Zinsbuch aber bringt den Namen der „Druda, der Wittwe des Goldschmiedes".[15]) Dieser Johannes dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach einer der Meister sein, denen jener Schrein seine Entstehung verdankte. Ich sage: „einer der Meister", denn wie ich anderweits[16]) nachgewiesen habe, sind die beiden Langseiten in Anlage und Technik so verschieden, dafs sie nicht derselben Werkstatt entstammen werden. Zur Beurtheilung dieser Unterschiede sind die Artikel 3 und 5 der Strafsburger Goldschmiedeordnung von 1363 herbeizuziehen. Sie besagen: *„Es sol dehein goltsmid me haben danne zwene lereknehte. wenne der knehte einer vier jar geleret, so mag er wol einen andern dingen und keynen me". „Es sol och dehein goltsmid me haben danne zwene gedingete knehte, den er lon git, ane geverde. wolte aber einre von dem stücke wircken und kein gedinget kneht sin. der soll sinen halben einung koffen und sinen gantzen harnesch haben ane alle widerrede."*

Es war also 1363 zu Strafsburg Regel, dafs kein Goldschmied mehr als zwei Lehrjungen und zwei Gesellen hatte. Solche Handwerksordnungen sind nun aber keine plötzlich und an einem Ort entstandene Gesetze. Sie entwickelten sich langsam aus weit verbreiteten Gewohnheiten. In der ersten Hälfte des XIII. Jahrh., als der Marienschrein entstand, wird also auch zu Aachen einem Meister schwerlich erlaubt gewesen sein, beliebig viele Gesellen zu haben. Die Beschränkung der Gesellenzahl zwang dann aber, so grofse Werke wie den Marienschrein, mehreren Meistern zugleich zu übertragen.

Die Technik des Kronleuchters (um 1160) erinnert so sehr an jene des Karlsschreins (ca. 1200), dafs beide auf nahe verwandte Werkstätten hinweisen, beim Marienschrein (ca. 1220) aber sind Stanzen benutzt, welche schon beim Karlsschrein dienten. Das aber berechtigt zur Vermuthung, Nachfolger und Landsleute Wiberts, des Meisters der Krone, hätten jene beiden Prachtschreine vollendet. Besafs aber Aachen ca. 1160 bis 1220 so hervorragende Meister, dafs sie drei so bedeutende Kunstwerke herzustellen vermochten, dann mufs das Goldschmiedehandwerk auch vorher und nach-

[12]) Haagen »Geschichte Achens« II., S. 25, 70, 106, 162 f., 185 u. s. w. »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins« II., S. 145 f.; III., S. 146 f.; V., S. 315; XI., S. 242. »Necrologium« S. 45: *Obiit Gertrudis uxor Henrici fusoris pottorum in cujus anniversario fratres habent VI. solidos;* S. 76: *De domo Henrici fusoris pottorum XIX. solidi.*

[13]) *Reinerii Leodinensis Annales ad annum* 1215. »Mon. Germ.« XVI. 673.

[14]) Abgedruckt in Lacomblets »Urkundenbuch« II., Nr. 84.

[15]) »Necrologium« l. c., S. 18, 10, 73.

[16]) »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins« V., 1 ff.

her in der Stadt geblüht haben, dann müssen auch manche von den gothischen Kleinodien des Münsters in der Stadt entstanden sein.

Beschauzeichen und Meistermarken habe ich bis jetzt, aufser dem eingangs erwähnten Falle, noch nicht gefunden. Bock redet in seinen verschiedenen Werken über den Schatz nicht von solchen. Der Goldschmied Vasters, welcher viele Stücke restaurierte, theilte mir mit, auch ihm seien keine vorgekommen. Indessen sind manche der gröfsern Reliquiare so schwer aufzuheben und nach allen Seiten hin zu untersuchen, dafs doch vielleicht noch etwas zu finden sein könnte. Jedenfalls haben verschiedene Stücke gleiche geprägte Leistchen, welche auf eine Werkstatt oder auf einen Entstehungsort hinweisen.

Ich mufs mit dem Bekenntnifs schliefsen, dafs ich in diesem Aufsatz in den meisten Fällen über Wahrscheinlichkeiten und Vermuthungen nicht herausgekommen bin. Ich habe aber die Quellen reden lassen und mit Absicht die Nachrichten streng auf ihren Inhalt geprüft, um einmal klar zu stellen, was mit Sicherheit oder wenigstens mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit behauptet werden kann. In so vielen Büchern und Abhandlungen werden zahlreiche Vermuthungen über Aachener Meister als gesicherte Ergebnisse hingestellt, dafs es nützlich schien, einmal alles Bekannte über jene Künstler zusammenzustellen und wissenschaftlicher Forschung die Wege zu erleichtern.

Steph. Beissel S. J.

Mittelalterliche polychromirte Holzstatuette mit Metall-, Email- und Kristallschmuck aus Kloster Oesede.

(Mit Abbildung.)

Bei den berühmtesten Werken des berühmtesten griechischen Bildhauers Pheidias, den Standbildern der Pallas zu Athen und des Zeus zu Olympia, bestand bekanntlich der Kern aus Holz; die sichtbare Oberfläche der Körpertheile war aus aufgelegten Elfenbeinplatten gebildet, während Kleidung und sonstiger Schmuck aus Goldblech mit prächtiger Emailarbeit und die Augen aus Edelsteinen gebildet waren. Der Holzkern hatte schon die Form, welche diese Kolossalstatuen im Aeufseren zeigten, so dafs alles Andere nur dieser Form sich anschmiegende Hülle war. Man wird, wie dies z. B. von Waldstein hervorgehoben wird, aus dieser Technik den Schlufs ziehen dürfen, „dafs die frühesten Kultbilder einförmige, von Holz geformte, puppenartige Bildwerke waren, die man, wie dies auch in christlichen Werken der Fall war,[1]) mit Kleidern behing. Wie nun das monumentale Kunstgefühl unter den Griechen wuchs, entwickelte sich aus diesen Idolen, indem der Holzkern beibehalten wurde, das Kultbild mit dem prächtigen monumentalen Goldgewand und diese höchste Form des toreutischen Kunstwerks wurde von Pheidias aufs höchste entwickelt."[2])

Schon die Kostbarkeit der Materialien erklärt es, dafs Werke dieser Art seltene Ausnahmen geblieben sind und der Benutzung eines einheitlichen Materials — Bronze, Stein, Holz — der Vorzug gegeben wurde. Wollte man dabei einer farbigen Wirkung nicht entbehren, so bot die Bemalung einen naheliegenden Ersatz. Nur bei den Augen griff man wohl, und zwar auch viel später noch, zur Wahl eines anderen Materials, wie Edelsteinen, Bergkristall, Glas oder wachsähnlichen, asphaltartigen, durchscheinenden Massen.[3]) Und nicht nur in der antiken, sondern auch in der christlichen Skulptur. Zum Beleg hierfür braucht nur auf die Tympanonfiguren am Nordportal von St. Cäcilien und die sitzende Giebel-Madonna an St. Maria im Kapitol zu Köln hingewiesen zu werden, bei denen die Augenhöhlen mit Glaspasten ausgefüllt sind, während das Uebrige aus Stein besteht.

Indefs handelt es sich hierbei doch immer nur um recht seltene Ausnahmen; im Allge-

[1]) und auch gegenwärtig bekanntlich noch vielfach der Fall ist. Es scheint sich bei den hierbei fast ausschliefslich in Betracht kommenden Muttergottesbildwerken indefs um eine erst seit dem XVII. Jahrh. neu aufgekommene Sitte zu handeln. Wenigstens sind mir ältere Beispiele dieser Ausschmückung von Kultbildern, die in der Literatur meines Wissens auch eine Besprechung noch nicht gefunden hat, nicht bekannt.

[2]) Waldstein, Artikel »Pheidias« in Baumeister »Denkmäler des klassischen Alterthums« (München und Leipzig 1888) S. 1314.

[3]) Vgl. Swoboda »Zur Frage der Marmor-Polychromirung«. Römische Quartalschrift I. (Rom 1887) S. 100 ff.

meinen arbeitete die Skulptur auch während des Mittelalters mit einheitlichem Material. Solche Bildwerke, bei denen ein Holzkern mit einer in Metallblech bestehenden Bekleidung überzogen wurde, machen hiervon nur scheinbar eine Ausnahme, indem der Holzkern blos als verdeckter Träger der das Bildwerk bildenden Metallumhüllung auftritt. Die Verwendung von Stein oder Holz erscheint als die Regel bei den mittelalterlichen Bildwerken, die dann meist auf Kreidegrund mit reicher Bemalung versehen wurden. Dafs daneben aber auch die andere mit verschiedenartigen Materialien arbeitende Technik nicht ganz aufser Uebung gekommen ist, dafür gibt es immerhin noch einzelne, wenn auch seltene Beispiele. Ein Werk dieser Art[4]) habe ich in dem Museum des Vereins für westfälische Geschichte u. Alterthumskunde zu Münster gefunden.[5]) Es ist eine Muttergottes in der beliebten Stellung: das Christuskind auf dem linken Arme, auf der Mondsichel stehend, unter der sich der Drache aufbäumt. Einschliefslich des im langgezogenen Sechseck geformten Sockels beträgt die Gesammthöhe 70 *cm*. Leider hat die aus Lindenholz geschnitzte Figur durch die Unbill der Zeiten sehr gelitten; sie ist ihres schönsten Schmuckes zum Theil beraubt, aber auch in ihren dürftigen Resten gibt sie doch noch Zeugnifs von ihrer einstigen Schönheit. Die sichtbaren Körpertheile zeigen die natürliche Inkarnation; die Haare sind vergoldet: der Mantel der Madonna ist einfach roth bemalt, hat aber einen reicheren Schmuck erhalten durch eine stark vergoldete schmale Kupferborte, die ihn am Rande umsäumt. Dieser Borte ist dann noch eine weitere Zierde in aufgesetzten Sternen gegeben worden, die ebenfalls aus vergoldetem Kupferblech bestehen. In glei-



[4]) Ein ähnliches befand sich gemäfs freundlicher Mittheilung des Herrn Domkapitulars Schnütgen in der „Exposition rétrospective" zu Brüssel im Jahre 1888, in deren Katalog es unter Nr. 3675 als „Statuette de sainte, en bois polychromé et doré. La robe est decorée de fleurons en métal peint. XVI[e] siècle" beschrieben und als Eigenthum des Herrn Mohl in Paris bezeichnet ist. Vergoldete Kupferplättchen verzieren im engsten Anschlusse an die Draperie die Gewandparthien dieser Figur, zu deren technischer Behandlung Viollet-le-Duc in seinem »Dictionnaire raisonné de l'architecture« Bd. I S. 88 ff. unter „Application" interessante Beiträge liefert.

[5]) Eine nähere Bezeichnung ist mir, da ein für die Oeffentlichkeit bestimmter Katalog noch mangelt, nicht möglich. Auch den jetzigen Aufstellungsort vermag ich nicht anzugeben, da die bisher von dem Museum besetzten Räume an die Invaliden-Verwaltung verkauft worden sind und die Museumsschätze deshalb wieder einmal einen Umzug haben machen müssen. Die Rheinprovinz hat in den letzten Jahren zwei grofse Provinzial-Museen, zu Trier und zu Bonn, erbaut. Die jüngst gefafsten Beschlüsse des westfälischen Provinziallandtages geben der sicheren Hoffnung Raum, dafs die Zeit nicht mehr fern sein wird, wo die in dieser Hinsicht in Münster obwaltenden Schwierigkeiten beseitigt werden und das gröfste Museum der Provinz Westfalen nicht länger genöthigt ist, heimathlos von einem Orte zum andern zu wandern.

cher Weise geschmückt ist die Borte des über dem linken Fufse sich in schmalen Streifen zeigenden Untergewandes. Die Farbe desselben ist stark eingedunkelt, sie scheint tief blau gewesen zu sein. Der Hauptschmuck aber ist auf das Obergewand verlegt. Es besteht aus einer aus zwei Stücken zusammengesetzten getriebenen Kupferplatte, die stark vergoldet und aufserdem mit aufgesetzten grofsen Doppelrosetten verziert ist bezw. verziert war. Nur zwei derselben haben sich erhalten. Zwischen ihnen zeigt sich die Fassung eines jetzt verschwundenen Steines oder Glasflusses. Mit einer Rosette von ähnlicher Form ist auch der Gürtel in der Mitte besetzt. Alle drei Rosetten zeigen an ihren Blättern Reste von Emaillirung von anscheinend dunkelgrüner Farbe. Neben der Gürtelrosette war zu beiden Seiten ein Stein oder Glasflufs angebracht; nur auf der rechten Seite ist er noch vorhanden — er zeigt eine dunkelblaue Farbe — links ist nur noch die Fassung erhalten. An dem Halssaume wird eine besonders reiche Agraffe gesessen haben. Wie für die jetzt fehlenden Gewandrosetten die Nietlöcher die Stellen anzeigen, wo solche früher angebracht waren, so weisen die seitlich am Mantel befindlichen Löcher darauf hin, dafs die Figur von Kniehöhe an bis zu den Schultern von einem metallischen Strahlenkranze umrahmt war. Verschwunden ist auch die Metallkrone des Hauptes und ebenso der rechte Unterarm mit der Hand, welche wohl früher ein reich geschmücktes Szepter trug.

Das Kind auf dem Arme der Mutter ist nicht bekleidet und dementsprechend im natürlichen Inkarnat bemalt. Mit der Linken hält es ein aufgeschlagenes, auf dem rechten Knie ruhendes Buch, über welches es die Rechte ausgebreitet hält. Die Mondsichel hat ihren alten Silberbeschlag unbeschädigt erhalten.

Auch an dem Drachen, der indefs sein Schwanzende verloren hat, sind die Metallzierathen noch ganz erhalten. Nur an wenigen Stellen tritt hier der Holzgrund zu Tage. Den Leib decken in Kupfer getriebene Flügel; Kopf, Hals und Schwanz sind mit halbkugelartigen Warzen besetzt; alles in reicher Vergoldung. Auch die stark gewundenen Hörner und ebenso die mächtigen Zähne bestehen aus Kupfer, zeigen aber keine Vergoldung. Das dem Beschauer zugewendete rechte Auge des Thieres trug einen schwarzen Glasflufs, von dem aber nur noch Bruchstücke vorhanden sind.

Der Sockel zeigt auf rothem Grunde in dem Mittelfelde einen Metallstreifen, der mit einfachen Rosetten besetzt war, die jetzt aber auch zum gröfsten Theile verschwunden sind. Die Ober- und Unterplatte sind mit einfachen Metallbändern benagelt. Die Gluth der Farben ist erblafst, die Strahlen des Goldes sind verdunkelt, der Schmuck der Perlen und Steine, der Farbenglanz der Emaille ist verschwunden, aber auch unter der jetzigen Dürftigkeit schimmert noch die ehemalige Pracht hervor und die Rohheit der Nachwelt hat das grofse Talent des Schöpfers, der wohl in der Gegend des Klosters lebte, nicht zu verdecken vermocht.

Was über die Herkunft der Statue zu sagen ist, beschränkt sich darauf, dafs dieselbe durch den Westfälischen Alterthumsverein von dem Münster'schen Antiquar Grothues angekauft worden ist und nach des Letzteren Angabe aus dem — im Jahre 1170 gegründeten und 1803 aufgehobenen — Benediktinerinnenkloster Oesede bei Iburg stammt.[6])

Als Zeit der Entstehung unseres Bildwerkes wird der Anfang des XV. Jahrh. anzunehmen sein. Der ganze Typus der Figur, wie er sich in dem edlen Gesichtsausdruck, in Gewandung und Verzierung ausspricht, weist auf diese Periode hin. Den Schöpfer desselben werden wir wohl in einem Angehörigen der Goldschmiedezunft suchen dürfen; ist es doch bekannt, dafs trotz der Abgrenzung der Zünfte die Goldschmiede vielfach zugleich als Juweliere, Emailleure, Maler, Bildschnitzer u. s. w. thätig waren.[7])

Freiburg. **Effmann.**

[6]) In der Beschreibung der »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen« vom Jahre 1873 berichtet Mithoff über ein dem Anfange des XV. Jahrh. angehöriges in Kloster Oesede befindliches Bildwerk, welches, die Muttergottes mit einem Jesuskinde an der Brust darstellend, früher in einer (durch Diebstahl abhanden gekommenen) silbernen Lade aufbewahrt und bei feierlichen Prozessionen umhergetragen wurde.

Ob diese Statuette mit der hier beschriebenen identisch ist, was nicht ausgeschlossen erscheint, vermag ich nicht anzugeben; der Umstand, dafs mir auf eine an das Pfarramt von Oesede wiederholt gerichtete bezügliche Anfrage eine Antwort nicht zu Theil geworden ist, spricht jedenfalls nicht dagegen.

[7]) Vgl. Nordhoff »Streiflichter auf die altdeutsche Goldschmiede« (Allgem. Zeitung 1878, Nr. 82, 84, 87).

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. März 1892.

